FLORIDA STATE
UNIVERSITY LIBRARIES

JUL 1 3 2000

TALLAHASSEE, FLORIDA

Henri Meschonnic

Poétique du traduire

Verdier

Digitized by the Internet Archive
in 2024

https://archive.org/details/poetiquedutradui0000mesc

FLORIDA STATE
UNIVERSITY LIBRARIES

MAY 16 2000

TALLAHASSEE, FLORIDA

Poétique du traduire

Éditions Verdier
11220 Lagrasse

Henri Meschonnic

Poétique du traduire

Ouvrage publié avec le concours
du Centre National du Livre

VERDIER

PN
211
.M47
1999

3 1254 03071 2653

© Éditions Verdier, 1999.
ISBN : 2-86432-307-9

Venons maintenant à la cinquiesme reigle, que doibt observer ung bon traducteur. Laquelle est de si grand' vertu, que sans elle toute composition est lourde, & mal plaisante. Mais qu'est-ce, qu'elle contient? Rien autre chose, que l'observation des nombres oratoires : c'est asscavoir une liaison, & assemblement des dictions avec telle doulceur, que non seulement l'ame s'en contente, mais aussi les oreilles en sont toutes ravies, & ne se faschent iamais d'une telle harmonie de langage.

Estienne Dolet, *La Manière de bien traduire d'une langue en aultre*, 1540, Bibliothèque Nationale/Obsidiane, 1990.

INTRODUCTION

1. En commençant par les principes

J'ai rassemblé quelques éléments pour une poétique de la traduction, et une expérience. La *théorie* n'en est que l'accompagnement réflexif. Toutes deux, inachevables. L'expérience est première. Elle part des traductions bibliques, encore fragmentaires, dont le recueil principal reste *Les Cinq Rouleaux*[1], avec *Jona et le signifiant errant*[2]. Puis une première mise au point : la seconde partie de *Pour la poétique II, Poétique de la traduction*[3], et la section *Traduire situer* dans *Poésie sans réponse, Pour la poétique V*[4].

En vingt ans, les travaux sur la traduction ont été nombreux. Rien n'a pourtant réellement changé concernant la place de la poétique, ou plutôt son utopie, dans la pensée du langage. Je veux dire à la fois son absence et sa nécessité. Concernant une pensée du poème. Je dis *poème* pour *toute* la littérature, pas seulement au sens restreint habituellement à la « poésie » par opposition au

1. *Les Cinq Rouleaux* (*Le Chant des chants, Ruth, Comme ou les Lamentations, Paroles du Sage, Esther*), traduit de l'hébreu, Gallimard, 1970, 3e éd., 1995.

2. *Jona et le signifiant errant*, Gallimard, 1981 ; 2e éd. 1996.

3. *Pour la poétique II, Épistémologie de l'écriture, Poétique de la traduction*, Gallimard, 1973 ; 2e éd., 1986 ; avec en particulier trente-six « Propositions pour une poétique de la traduction », p. 305-318, auxquelles je renvoie.

4. *Poésie sans réponse, Pour la poétique V*, Gallimard, 1978.

« roman », en étouffant sans même s'en apercevoir dans l'absence de distinction entre la poésie et le vers, avec la réduction de la poésie à un genre. Concernant le rapport entre le poème, une pensée du poème et cette activité particulière du langage qui consiste à en renouveler l'expérience.

D'où le rôle unique, et méconnu, de la traduction comme révélateur de la pensée du langage et de la littérature, méconnu par la situation ancillaire que lui réserve la tradition, et sa condition.

D'où ce livre, pour situer le point de vue de ce que j'appelle la poétique, sur l'acte de traduire, et sur ses produits, la traduction, les traductions.

Il s'agit de faire paraître la nécessité d'une pensée de la poétique, d'une pensée du langage pour les traducteurs comme pour tous ceux qui lisent des traductions. Faire paraître, par l'observation du traduire, ce qui est entendu par poétique. À ne plus confondre avec de la stylistique. Comme il y a à ne plus confondre la langue avec le discours. Comme il y a à reconnaître le continu dans le langage, masqué par le discontinu.

La théorie du langage n'a pas, en ce sens, peut-être, de meilleur terrain que le traduire. Pas plus concret, pas plus immédiatement révélateur des enjeux du langage, dans ses activités, ses effets de pensée. Ou d'absence de pensée.

De ce point de vue, ce livre sur ce qu'est et ce que fait *traduire*, en général, et spécialement traduire la littérature (mais la littérature n'est alors que ce qui révèle le mieux ce que fait le langage ordinaire, au lieu du prêt-à-penser qui les oppose l'un à l'autre), ce livre n'a pu être pensé que comme une partie d'un travail d'ensemble, qui va de *Pour la poétique* à *Critique du rythme*, à *Politique du rythme, politique du sujet* et à *De la langue française*[5]. On se tromperait lourdement sur la poétique, et sur ce que c'est que traduire, si on s'imaginait qu'on pourrait lire un livre sur la traduction, tel que je l'ai écrit, séparément des autres,

5. *Critique du rythme, anthropologie historique du langage*, Verdier, 1982 (2e édition, 1990) ; *Politique du rythme, politique du sujet*, Verdier, 1995 ; *De la langue française*, Hachette, 1997.

et sans les connaître. C'est Hugo qui parle du « lecteur pensif ». Réfléchir sur la traduction veut un lecteur pensif. Lecteur pressé, s'abstenir. Mais s'abstenir alors aussi de comprendre quoi que ce soit au langage, dont même le lecteur pressé est composé tout entier. Est-ce supportable ?

*

J'ai tâché, dans les exemples, de multiplier les domaines linguistiques, pas pour les collectionner, mais pour montrer la diversité des problèmes – leur spécificité culturelle. Inévitablement, il y a des lacunes. Le domaine espagnol. Entre autres. Ou arabe. On n'en finirait pas de les déplorer. C'est que la réflexion est inachevable. Un tel livre, infinissable. Une actualisation, domaine par domaine, pour le russe par exemple, indéfiniment à faire. Mais ce serait déjà un autre livre. Ici, il s'agit de faire le point du rapport entre la théorie du traduire et la théorie du langage.

Je dis *poétique du traduire*, plutôt que « poétique de la traduction », pour marquer qu'il s'agit de l'activité, à travers ses produits. Comme le langage, la littérature, la poésie sont des activités avant de laisser des produits. Regarder le produit d'abord, c'est, selon le proverbe, quand le sage montre la lune, regarder le doigt.

Plutôt, presque, poétique du retraduire. C'est sur les grands textes anciens que s'accumulent les traductions. C'est là qu'on peut confronter un invariant, et ses variations. Leur pourquoi, leur comment. Le seul terrain d'expérimentation du langage : où peuvent indéfiniment recommencer des expériences. Là, traduire est une poétique expérimentale.

Peser là où le signe casse

Je n'énonce pas ici des vérités. Seulement une stratégie pour un enjeu.

Par stratégie, j'entends un mode d'action d'une pensée organisée pour réaliser un projet. Le projet, faire la traduction comme une poétique.

L'enjeu est la place, le fonctionnement, le rôle de la littérature dans la théorie du langage, et le rôle de la théorie du langage ainsi chargée, dans tout le sens du sens qui fait une société, qui fait la place de l'art, la place du sujet dans cette société.

Traduire est le point faible des notions du langage. Parce que c'est le point où la confusion entre langue et discours est la plus fréquente, et la plus désastreuse.

La langue est le système du langage qui identifie le mélange inextricable entre une culture, une littérature, un peuple, une nation, des individus, et ce qu'ils en font. C'est pourquoi si, au sens linguistique du mot, traduire, c'est faire passer ce qui est dit d'une langue dans une autre, comme tout le reste suit, le bon sens qui s'arrête à la langue est court.

Si le discours est l'activité, comme dit Humboldt, d'un homme « en train de parler » – « historiquement nous n'avons jamais affaire qu'à l'homme réellement en train de parler[6] » – impliquant, comme Benveniste a été le premier à le reconnaître et à l'analyser, l'inscription grammaticale de celui qui dit *je* dans son discours, cette énonciation ne saurait se borner à être logique ou idéologique. Elle entraîne une activité du sujet qui, de sujet de l'énonciation, peut devenir une subjectivation du continu dans le continu du discours, rythmique et prosodique.

C'est alors une écriture, l'organisation d'une subjectivation dans le discours telle qu'elle transforme les valeurs de la langue en valeurs de discours. On ne peut plus continuer à les penser dans les termes coutumiers du signe. On ne traduit plus de la langue. Ou alors, on méconnaît le discours, et l'écriture. C'est le discours, et l'écriture, qu'il faut traduire. La banalité même.

6. « Wir haben es historisch nur immer mit dem wirklich sprechenden Menschen zu thun », W. von Humboldt, *Werke*, Stuttgart, Klett-Cotta, 1960-1981, t. III, p. 477 (éd. de l'Académie VII, 99). Dans *Introduction à l'œuvre sur le kavi*, trad. P. Caussat, éd. du Seuil, 1974, p. 246 : « Nous n'avons réellement affaire qu'à l'homme effectivement engagé dans l'acte de la langue. » Mais il y a des actes de langage, *speech acts*, actes de discours. L'expression « actes de la langue » est un non-sens théorique. Ici le traducteur a ajouté une difficulté de son cru à un auteur déjà supposé difficile. La traduction devient un écran de difficultés interposées entre le texte et le lecteur de la traduction.

C'est pourquoi la littérature et la traduction sont les deux activités les plus vulnérables, les plus stratégiques pour comprendre ce qu'on fait du langage. Ce comprendre-là n'est autre que la théorie du langage. À condition de ne pas faire comme les linguistes qui sont sourds à la littérature.

L'idée du traduire change

La traduction depuis toujours tient une place majeure comme moyen de contact entre cultures. La communication y consiste à faire passer un énoncé d'une langue dans une autre. C'est la notion encore la plus répandue. Elle peut suffire pour certains objectifs. Elle n'est plus la seule. Pour des raisons qui tiennent à la transformation en cours des rapports interculturels. Transformation liée aux diverses décolonisations et à la planétarisation de ces rapports, et à la transformation des conceptions du langage, dont l'histoire de la traduction n'est pas séparable. Traduire n'a plus seulement un rôle pratique. Mais une importance théorique.

L'intensification des relations internationales ne se limite pas aux nécessités commerciales et politiques, elle a aussi un autre effet : la reconnaissance que l'identité n'est plus l'universalisation, et n'advient que par l'altérité, par une pluralisation dans la logique des rapports interculturels. Cela non sans crises[7].

Et la pensée du langage s'est transformée. Elle est passée de la *langue* (avec ses catégories – lexique, morphologie, syntaxe) au *discours*, au sujet agissant, dialoguant, inscrit prosodiquement, rythmiquement dans le langage, avec sa physique. Ces deux modes de transformation, dans la politique et dans la pensée, agissent sur la traduction. Leur activité est l'oralité. La littérature en est la réalisation maximale.

7. C'est l'examen de ces crises, comme celle que révélait la traduction de la Bible en allemand par Buber et Rosenzweig, qui fait l'objet de *The Translatability of Cultures, Figurations of the Space Between*, edited by Sanford Budick and Wolfgang Iser, Stanford University Press, Stanford, California, 1996.

C'est pourquoi la poétique a un rôle critique, contre les résistances qui tendent à maintenir le savoir traditionnel : veiller à ce que la communication ne passe pas pour le tout du langage; veiller à ce que la langue ne fasse pas oublier le discours. À cette condition seule, traduire est contemporain de ce qui bouge dans le langage et dans la société, et traduire s'accompagne de sa propre reconnaissance.

Cinq points de vue, plus un

Traduire met en jeu la représentation du langage tout entière et celle de la littérature. Traduire ne se limite pas à être l'instrument de communication et d'information d'une langue à l'autre, d'une culture à l'autre, traditionnellement considéré comme inférieur à la création originale en littérature. C'est le meilleur poste d'observation sur les stratégies de langage, par l'examen, pour un même texte, des retraductions successives.

Le point de vue le plus ancien sur la traduction est le point de vue empirique, c'est-à-dire celui d'une expérience, des traducteurs, dont le patron, emblématiquement, est saint Jérôme, traducteur de la Bible. De Cicéron à Valery Larbaud, c'est un point de vue organisé en fonction de l'effet à produire, dans le cadre de la langue. La traduction est conçue comme le passage d'une langue à une autre langue. Elle est liée aussi à la notion de style individuel. Style – choix dans la langue.

Là-dessus, s'est développé un point de vue non plus empirique, mais empiriste : tout dans l'expérience et particulièrement un rejet de la théorie, surtout de la théorie de la littérature. C'est le point de vue des professionnels de la traduction, en termes de grammaire contrastive, la « stylistique comparée ». Ce point de vue fonde actuellement l'enseignement de la traduction dans les écoles d'interprètes et de traducteurs. Il paraît avoir pour lui l'expérience et le bon sens. Ses préceptes majeurs sont la recherche de la fidélité et l'effacement du traducteur devant le texte. Faire oublier qu'il s'agit d'une traduction, viser le naturel. La transparence. Cependant sa force s'inverse en faiblesse devant le constat du vieillissement des traductions, par

rapport à l'activité permanente de l'original, quand il s'agit d'un texte littéraire qui fait partie de ceux qui transforment la littérature. Sa faiblesse consiste à n'être qu'une pensée de la langue, non une pensée de la littérature. Et comme la spécificité de la littérature lui échappe, ce point de vue ne saurait la communiquer à la pratique qu'il produit. On ne peut pas mieux voir combien ce qu'on appelle la stylistique est à l'opposé de la poétique.

L'herméneutique allemande du début du XIX[e] siècle a engendré une conception de la traduction que la phénoménologie a amplifiée en identifiant la traduction à une phénoménologie du comprendre dans une même langue. Avec, pour horizon, l'incompréhension ultime. Le côté de saint Augustin, patron de l'intraduisible. La périphrase et l'insertion de gloses dans la traduction sont l'effet direct de la doctrine heideggérienne de la vérité. D'où les développements de George Steiner dans *Après Babel* (1975) et de Michel Serres dans *Hermès* (1968-1974) qui aboutissent chez l'un à une psychologie du traducteur et à une théologie de l'incommunicabilité, chez l'autre à une mythologie du sens et de l'histoire, en identifiant le sémiotique, l'intersémiotique et le linguistique. Comme le point de vue empiriste traditionnel, la phénoménologie de la traduction ne connaît que le signe, et l'étymologisme (l'étymologie-origine-essence-vérité). Elle réduit le langage à l'information dans le règne du rationnel et de l'harmonie universelle.

Les tentatives de traduction automatique dès la fin de la seconde guerre mondiale, dans le cadre de la guerre froide, sont directement liées au développement d'une linguistique de la traduction, dont l'éclectisme appliqué a suivi le développement des diverses doctrines en les amalgamant, de la grammaire générative à la pragmatique contemporaine. Le béhaviorisme américain du stimulus/réponse a laissé sa marque dans la théorie et dans la pratique de la traduction, chez le bibliste américain Nida[8]. Cette linguistique de la traduction reste une conceptualisation de la langue, dans les termes dualistes du signe : la forme et le sens. La

8. Dont j'ai analysé les travaux dans *Pour la poétique II* et *Pour la poétique V*.

linguistique de la traduction ne recherche nullement une théorie d'ensemble du langage et de la littérature.

Le dernier point de vue de méthode en date est celui de la poétique. C'est celui d'une reconnaissance de l'inséparabilité entre histoire et fonctionnement, entre langage et littérature. Et par là le travail pour reconnaître l'historicité du traduire, et des traductions.

D'où un autre poste d'observation encore, apparemment hors théorie : l'histoire du traduire. Ainsi la traduction dans le monde occidental, tant qu'il s'est agi d'abord des textes sacrés (la Bible) et d'un monde du religieux, n'a pu avoir pour unité que le mot, et privilégier, dans sa sacralisation généralisée du langage, le mot pour le mot. La Renaissance, par la traduction massive des textes profanes de l'Antiquité, a entraîné une désacralisation du mot et le passage du mot à la phrase comme unité. Le classicisme adaptateur a produit la pratique des « belles infidèles ». Le romantisme, dans son aspect philologique d'une recherche des spécificités, a amené une requête nouvelle d'exactitude.

Au XX^e^ siècle, la traduction se transforme. On passe peu à peu de la langue au discours, au texte comme unité. On commence à découvrir l'oralité de la littérature, pas seulement au théâtre. Ce que les grands traducteurs savaient intuitivement, de toujours. On découvre qu'une traduction d'un texte littéraire doit faire ce que fait un texte littéraire, par sa prosodie, son rythme, sa signifiance, comme une des formes de l'individuation, comme une forme-sujet. Ce qui déplace radicalement les préceptes de transparence et de fidélité de la théorie traditionnelle, en les faisant apparaître comme les alibis moralisants d'une méconnaissance dont la caducité des traductions n'est que le juste salaire. L'équivalence recherchée ne se pose plus de langue à langue, en essayant de faire oublier les différences linguistiques, culturelles, historiques. Elle est posée de texte à texte, en travaillant au contraire à montrer l'altérité linguistique, culturelle, historique, comme une spécificité et une historicité.

C'est le lien explicite entre la poétique et la modernité. Traduire y a toute son importance.

Naturellement, tous ces points de vue coexistent. Le plus

institutionnalisé est le point de vue empiriste. Dans le monde littéraire, le point de vue phénoménologico-herméneutique est sans doute le plus répandu. De là des effets de pouvoir. Une géo-poétique. Le contemporain a toujours été le lieu par excellence des résistances et du brouillage. Le dogmatisme est polymorphe. Sa forme libérale est la plus belle.

Mais les pratiques identitaires, qui n'ont pour horizon que la langue, ne semblent pas concourir à faire du traduire le sens majeur de l'altérité et de la pluralité qu'impose la modernité dans la traduction. À la poétique, d'en être l'état de veille.

Le passeur

La traduction étant le plus souvent représentée comme une communication entre les cultures, information, et seul moyen d'accéder à ce qui est énoncé dans d'autres langues, cette constatation élémentaire masque un fait tout aussi élémentaire : le fait que l'immense majorité des hommes n'accède à tout ce qui a été dit et écrit qu'en traduction, sauf pour ce qui est pensé dans la langue, grande ou petite, dont on est l'indigène, et les quelques autres langues qu'on peut connaître.

La représentation régnante est de l'informationnisme : elle réduit la traduction à un pur moyen d'information. Du coup la littérature tout entière est réduite à de l'information : une information sur le contenu des livres.

Le traducteur est représenté comme un passeur. On ne voit pas, il me semble, qu'on retire par là toute sa spécificité à la chose littéraire. C'est une délittérarisation. La traduction est, au mieux, couleur localisée : « petit père », pour le roman russe.

Passeur est une métaphore complaisante. Ce qui importe n'est pas de faire passer. Mais dans quel état arrive ce qu'on a transporté de l'autre côté. Dans l'autre langue. Charon aussi est un passeur. Mais il passe des morts. Qui ont perdu la mémoire. C'est ce qui arrive à bien des traducteurs.

Science ou art

C'est un vieux jeu de société, de se demander si la traduction est une science, ou un art. La poétique a à déjouer ce jeu[9].

Science, la traduction est située dans et par la philologie, les categories du savoir et de la langue. Vue comme un art, elle est mise dans la critique de goût. Ses problèmes deviennent des mystères.

Pour la poétique, la traduction n'est ni une science, ni un art, mais une activité qui met en œuvre une pensée de la littérature, une pensée du langage. Toute une théorie insciente – comme disait Flaubert – du sujet et de la société. Insciente, ou inconsciente. Selon qui traduit.

C'est au-delà de l'opposition entre une science et un art. À moins de faire de la science particulière qui est à l'œuvre un sens du langage, et de la science du sujet un art de la pensée. Comme les grands « penseurs » sont des artistes de la pensée. Alors, oui, traduire est un art.

L'acte de langage

Une traduction est un acte de langage. La météorologie de la pensee oblige à énoncer ce truisme. En aucun cas, même quand elle est superbe, une traduction ne peut passer, se faire passer pour l'original. Elle a sa propre historicité. Sur un mode anodin, on dit qu'on lit, par exemple, la Bible, en français. Non, vous ne lisez pas la Bible. Vous lisez une traduction. Ce truisme. Qu'on fait tout pour oublier. Et les spécialistes – philosophes – de Spinoza, dans l'immense majorité des cas, le citent en traduction. Pas de langue, Spinoza. Du fait qu'il écrivait en latin. Pas de problème de traduction. Pas de poétique de la pensée. Immédiatement, la langue adamique : de la pensée à la pensée, sans langue. Les choses mêmes. Si ces philosophes étaient logiques, ils se tairaient, tous.

9. Mais la traduction des textes littéraires est toujours un art, avec tous les clichés traditionnels de la notion, très centrée sur la culture anglaise, et qui n'a pas entendu parler du rythme, chez Willis Barnstone, *The Poetics of Translation. History, Theory, Practice*, Yale University Press, New Haven and London, 1993.

La traduction efface donc doublement : elle efface une poétique de la pensée, elle efface son effacement même.

La traduction est alors une amnésie collective. Une désécriture. Une déshistoricisation.

La traduction effaçante manifeste la permanence du mythe de Babel : le mal à effacer est toujours la différence et la diversité des langues.

La critique des traductions – la poétique – : un travail de palimpseste.

*

Il y a le qui, le quoi, le comment, il y a aussi le quand du traduire : les décalages de date, et leur variation, entre le temps de l'original et celui de la traduction. Le vite traduit, et même, le cas est rare, le traduit avant la publication de l'original. Comme pour le *Heidegger* de Habermas en 1988. Mode oblige. Il y a le plus ou moins tard traduit. Cinquante ans, comme pour le *LTI (Lingua Tertii Imperii)* de Viktor Klemperer. Ou davantage. Et le jamais traduit.

Mais aussi le dégagement d'un sens relatif et d'un sens absolu, dans ce qu'on appelle *traduit*. Ce qu'on peut apprendre de l'esthétique analytique, qui distingue un emploi neutre et un emploi évaluatif des notions. Elle ne va pas plus loin d'ailleurs. Elle laisse à la critique littéraire, qui s'en garde bien, non la critique de la valeur, mais la pensée de la valeur. C'est-à-dire ce par quoi la définition est distincte de la valeur. Nécessité d'un adjectif : un *beau* poème, une *belle* traduction, une *mauvaise* traduction.

Mais si la valeur est partie intégrante de la définition, si la définition n'est réalisée qu'au plein de la valeur, alors *ça, c'est une traduction*, et *ça, c'est un poème*, n'ont plus besoin d'adjectif. Je peux affirmer, d'un poème, *ce n'est pas un poème*. Ce n'est pas un hasard que cette forme de pensée, familière pourtant, soit venue par l'esthétique analytique : car celle-ci est fortement marquée par Marcel Duchamp, et cette origine de la modernité dans la radicalisation de la question : *ceci est de l'art, ceci n'est pas de l'art*.

On voit bien, à partir de là, que certaines œuvres d'une langue ont connu une traduction, et d'autres, au sens fort, n'ont

jamais été traduites. La Bible a été traduite en anglais, en allemand. La Bible n'a jamais été traduite en français. C'est le défi du traduire.

*

La mauvaise traduction, a écrit Walter Benjamin, est la « transmission inexacte d'un contenu inessentiel[10] ». Formule même de la pensée traditionnelle. Bien sûr, elle peut être tout à fait pertinente, dans certains cas. Mais la valeur n'y est pensée qu'en termes de contenu. Dans le signe, le discontinu. L'exactitude est une notion de philologie. Pas de poétique. Dans la mesure où il est question d'un savoir, l'exactitude est la politesse du sens.

Mais sa limite est justement le sens. Ce qui déborde du sens, et de la notion de sens, déborde ce que la notion de sens a d'élémentaire. Mais aussi l'arrogance invisible de la représentation qui ne sait pas et ne veut pas savoir qu'il y a du continu à penser. Qu'elle en est l'impensé.

La mauvaise traduction est l'effaçante. De bien autre chose que du sens.

*

Il s'agit ici de tenter d'en finir, au moins sur le plan des principes, avec quelques idées reçues, reçues, reçues, concernant la traduction. Particulièrement celle qui oppose la théorie à la pratique, les théoriciens et les praticiens. Et qui vient des praticiens. C'est pourquoi ce livre s'organise en deux parties intitulées à dessein, « la pratique, c'est la théorie », puis « la théorie, c'est la pratique ». Dans les deux, des exemples. Pas pour tout confondre. Mais pour distinguer la conscience des enjeux, qui est la théorie, et la spécificité du concret, qui est la pratique. Les deux, bien sûr, indissociables.

À vrai dire, toute l'histoire de la traduction dans le monde occidental ne connaît pas cette division, jusqu'à la linguistique contemporaine, qui a pu faire croire à une autonomie du théo-

10. Walter Benjamin, « La tâche du traducteur » (1923), dans *Œuvre I, Mythe et violence*, traduit par Maurice de Gandillac, Denoël, 1971, p. 282.

rique. Il faut dire que, d'une manière aussi diffuse qu'impensée, la condition même de bien des traducteurs fait tout pour séparer le loisir de réfléchir, et la tâche du traducteur. Là-dessus, la vieille opposition scolaire entre le concret et l'abstrait. Incapable de faire la différence entre la mauvaise abstraction et le sens historique et théorique des enjeux. D'où ce que j'ai appelé une haine de la poétique.

La réalité, dès qu'il est question de littérature, à la différence de ce que Mallarmé appelait « l'universel reportage », c'est que traduire est inévitablement confronté à une pensée de la littérature, une pensée du langage.

Il suffit que cette pensée fasse défaut, et ce n'est plus la traduction qu'on voit, mais ce défaut. La traduction, alors, montre ce qu'elle ne sait pas qu'elle montre. Elle est obscène. On ne croirait pas la quantité d'obscène qui nous entoure.

La langue de bois du traduire

Il y a une langue de bois du traducteur, et du spécialiste professionnel de la traduction. Elle est de bois parce qu'elle est une vérité autorité, sans alternative. Et elle mérite bien qu'on l'appelle une langue, parce qu'elle ne connaît que la langue. Les unités de la langue. Elle se réalise à travers les notions apparemment anodines et de bon sens, de *langue de départ*, ou *langue source*, ceux qui rêvent de la reproduire en traduction étant des *sourciers*; et de *langue d'arrivée*, ou *langue cible*, la langue dans laquelle on traduit, ceux qui visent l'illusion du naturel étant des *ciblistes*.

Accompagnement traditionnel : les termes d'*équivalence*, de *fidélité*, de *transparence* ou *effacement* et *modestie* du traducteur. La traduction comme *interprétation*. Il va de soi qu'elle ne saurait faire autre chose qu'interpréter le texte à traduire : il faut bien comprendre avant de traduire.

Accompagnement traditionnel, la séparation, conçue comme une donnée immédiate du langage, entre le *sens* et le *style*, entre le *sens* et la *forme*.

Ces notions sont propres à la traduction. Elles n'ont pas la solidité, ni l'assurance des notions de la philologie. Tout en

s'appuyant sur les connaissances courantes en grammaire. Ce sont les notions qu'on enseigne. Sans voir, et sans dire, qu'elles constituent la programmation même de la *mauvaise* traduction, naturellement caduque.

Paradoxalement, une *bonne* traduction ne doit pas être pensée comme une *interprétation*. Parce que l'interprétation est de l'ordre du sens, et du signe. Du discontinu. Radicalement différente du texte, qui *fait* ce qu'il dit. Le texte est porteur et porté. L'interprétation, seulement portée. La *bonne* traduction doit faire, et non seulement dire. Elle doit, comme le texte, être porteuse et portée.

Accompagnement traditionnel, l'idée que les traductions vieillissent, pour dire qu'elles sont mauvaises, et qu'on ne les lit plus. À la différence des originaux, qui tiennent à travers les âges, selon la force que possède un texte littéraire, qui fait que c'est un texte littéraire, et qu'il continue à être lu.

Mais c'est le contraire qui est vrai. Les belles traductions vieillissent, comme les œuvres, au sens où elles continuent à être actives, à être lues. Même après que l'état de la langue où elles ont été écrites a vieilli : les *Mille et une nuits* de Galland.

Continuer à être lu, mais dans quelle langue, si ce n'est pas dans l'original. Si on dit qu'Homère continue à être lu : mais en traduction, on ne lit pas Homère. Si on lit en traduction, on ne lit qu'une traduction. Il faut éviter de ricaner devant ce qui n'est qu'un truisme. Attention, vous commencez à faire de la poétique sans le savoir.

La poétique est le feu de joie qu'on fait avec la langue de bois. Le travail de la théorie est de veiller, y compris pour la poétique, à ne pas faire du bois.

*

Il s'agit de réagir contre cette conception autant fallacieuse que répandue, qui oppose des *sourciers* et des *ciblistes* : les sourciers louchant vers la langue de départ, en tâchant de la calquer ; les ciblistes regardant droit devant eux, en réalistes, vers la langue d'arrivée, en ne pensant qu'à préserver l'essentiel, le *sens*. Les sourciers, eux, soucieux de la *forme*. Inessentielle.

On voit aussitôt que cette répartition n'est autre que la division du *signe*, selon sa notion classique, l'alliance d'un signifiant, phonique ou graphique, la forme, et d'un signifié, le sens. Ce que le savoir commun, et le bon sens, donnent pour la seule attitude raisonnable détermine une stase conceptuelle, et un désastre littéraire. Mais aussi un désastre conceptuel. Les textes philosophiques ne sont pas épargnés.

Traduire selon la régie du signe induit une schizophrénie du traduire. Un pseudo-réalisme commande de traduire le sens seul – alors que le sens n'est jamais seul. Il commande l'illusion du naturel – la traduction effaçante. Il cantonne la poésie et l'acte littéraire en général à la notion de forme comme résidu de ce qu'on croit être le sens, selon le mot, généralement, comme unité.

La réponse de la poétique est que l'unité du langage n'est pas le mot, et ne peut donc pas être le sens, son sens. Le cibliste se trompe de cible. Parce qu'il ne connaît que le signe. Mais l'unité est le discours. Le système du discours.

L'unité, pour la poétique, est de l'ordre du continu – par le rythme, la prosodie – et non plus de l'ordre du discontinu, où la distinction même entre langue de départ et langue d'arrivée rejoint l'opposition entre signifiant et signifié. Le cibliste oublie qu'une pensée *fait* quelque chose au langage, et que c'est ce qu'elle fait qui est à traduire. Où l'opposition entre *source* et *cible* n'a plus aucune pertinence. Seul le résultat compte.

La poétique est un nominalisme des œuvres, des discours, non des mots. Le plus petit poème, la moindre comptine déjoue un piège grossier qui n'a que trop servi, et où se sont empêtrés les traducteurs.

Quelles que soient les langues, il n'y a qu'une *source*, c'est ce que fait un texte; il n'y a qu'une *cible*, faire dans l'autre langue ce qu'il fait. Ça, c'est du réalisme. Ce que le cibliste prend pour du réalisme, c'est son sémiotisme. Mauvais signe.

*

Si on veut comprendre quelque chose au rapport entre le discontinu du signe (les notions courantes sur le langage, qui en relèvent toutes) et le continu du faire, de l'agir dans et par le langage, il faut apprendre, ou peut-être rapprendre, un mode d'écoute auquel le signe nous a rendus sourds. Sourds, parce qu'il opère une réduction du langage aux unités de la langue. Sourds au discours, comme activité des sujets. Ce qui fait cette activité, ce n'est pas une anthropologie de la totalité, mais une sémantique de l'infini.

À la différence du signe, elle ne sépare pas, dans le langage, le corps et le sens. Selon une oralité, une corporalité, une socialité du langage et d'un discours comme système du discours.

Système, au sens de Saussure, d'un ensemble de différentielles internes, historique radicalement, à la différence de la *structure* structuraliste et sémiotique, qui traite comme des couples d'exclusion mutuelle les couples d'implication réciproque, chez Saussure, entre langue et parole, synchronie et diachronie (à eux deux, ensemble, l'histoire, état et changement), syntagmatique et associatif. Non paradigmatique.

En ce sens, la poétique est saussurienne, mais anti-structuraliste. Le structuralisme linguistique et surtout littéraire ayant été un long contresens sur Saussure. On ne le redira pas assez. Aujourd'hui encore, à voir comme on écrit l'histoire de la pensée du langage en ce siècle.

Système, valeur, fonctionnement, et le radicalement arbitraire, radicalement historique sont directement pensables dans leur report de la langue au discours. La critique des « subdivisions traditionnelles » par Saussure – lexique, morphologie, syntaxe – peut se lire comme la condition nécessaire d'une pensée du discours, et d'une poétique du continu.

Parce que dans le rythme, au sens où je le dis, on n'entend pas du son, mais du sujet. Pas une forme distincte du sens. Traduire selon le poème dans le discours, c'est traduire le récitatif, le récit de la signifiance, la sémantique prosodique et rythmique, non le stupide mot à mot que les ciblistes voient comme la recherche du poétique. Et il est vrai qu'il y a des sourciers, des sectataires du calque. Mais aussi sont-ils aussi ignorants de la poétique que les ciblistes.

Parce que le mode de signifier, beaucoup plus que le sens des mots, est dans le rythme, comme le langage est dans le corps, ce que l'écriture inverse, en mettant *le corps dans le langage*.

C'est pourquoi traduire passe par une écoute du continu. Subjectivation pour subjectivation.

*

Ici, il importe, pour faire un feu de joie avec la langue de bois qui a cours sur ce que c'est que traduire, de disposer les deux principes majeurs de la poétique : l'invention d'une historicité par un sujet, l'invention d'un sujet spécifique par cette historicité.

Car l'aventure essentielle, à travers celle des textes, est peut-être ici celle d'une pensée et d'une pratique de l'historicité. L'historicité définie non comme une situation chronologique, mais la tenue des tensions entre le présent passé passif et l'invention de modes nouveaux du voir, du dire, du sentir, du comprendre telle que cette invention continue d'être invention bien après le temps de sa trouvaille parce qu'elle est une invention continuée du sujet. L'historicisme, lui, ne sait que réduire le sens aux conditions de production du sens.

L'historicité d'une traduction, comme d'une œuvre dite originale, est fonction, au contraire des raisons fallacieuses du génie des langues, qui sont toute une tradition, de l'inscription en elle d'un sujet. Sujet au sens où Baudelaire disait dans *L'Art philosophique*, pour « l'art pur selon la conception moderne », que c'était « créer une magie suggestive contenant à la fois l'objet et le sujet[11] ».

Sujet défini non comme énonciateur au sens de la langue, grammaticalement (ce qui *technicise* la question, l'enlise dans le seul jeu des pronoms personnels), mais pour désigner la subjectivation maximale d'un discours. Ce que j'appelle le sujet du poème. Sujet spécifique. Par là, ce discours ne ressortit plus aux

11. Charles Baudelaire, *L'Art philosophique* (de 1859, publié en 1868 dans *L'Art romantique*), Club du meilleur livre, 1955, t. 2, p. 193.

catégories du discontinu, qui sont celles du signe, celles de la langue. Cette subjectivation, quand elle a lieu, ressortit à une pratique et à une pensée du continu. Continu rythmique, prosodique, sémantique. Continu du langage à son sujet. Continu de langue à littérature, de discours à culture, de langage à histoire.

*

La fidélité, si respectable en apparence, et requise comme le moindre des respects dus au texte et au lecteur, la fidélité que doit accompagner la modestie, l'effacement du traducteur, pour atteindre la transparence à l'original, tout cela qui devrait être la transparence même est en réalité un masque aimable mis sur un paquet d'ignorance et d'obscurité. Fidélité de qui ? Fidélité à quoi ? Prétendument au texte à traduire. Mais dès qu'on regarde de quoi elle est faite, on voit qu'elle est d'abord une fidélité au signe. Et aux idées reçues. L'effacement du traducteur n'a qu'une visée : donner l'impression que la traduction n'est pas une traduction, donner l'illusion du naturel. Quitte à effacer toutes les particularités qui appartiennent à un autre mode de signifier, effacer les distances, de temps, de langue, de culture.

On ne peut pas mieux dénier que traduire est un acte de langage. Le paradoxe de l'effacement, qui passe inaperçu selon la grille du signe, c'est que la poétique le voit. Même elle ne voit plus que lui.

La fidélité a les meilleures intentions du monde. Mais elle est elle-même la première dupe involontaire de son application et de sa bonne conscience. Rien de ce qu'elle entreprend ne saurait lui réussir. Elle pense étreindre un texte, et n'embrasse qu'un énoncé.

Piteuse, et faussement naïve, la moralisation y tient lieu de l'éthique affichée. Elle est l'alibi variable de la tératologie en traduction, mais aussi du calque. Malgré tout le sérieux du savoir auquel elle prétend, elle ne sait pas ce qu'elle fait.

Ce qu'il faut lui opposer, pour la poétique, n'est bien sûr pas l'infidélité. Encore moins des traductionnismes. Mais l'écoute du continu, qui n'est pas du savoir, mais du sujet, avec sa part d'incertitude.

Plus le traducteur s'inscrit comme sujet dans la traduction, plus, paradoxalement, traduire peut continuer le texte. C'est-à-dire, dans un autre temps et une autre langue, en faire un texte. Poétique pour poétique.

Saint Jérôme le montre exemplairement. Il a été tout le contraire du transparent, et du transport. Son latin était un rapport. À l'hébreu.

Aussi l'étonnement devant ce spectacle est double, à voir que les dogmes enseignés sont la programmation même de la mauvaise traduction, qui est la plus courante; et qu'on tient si peu compte des grandes traductions, qui montrent empiriquement le contraire de ce qu'on enseigne. L'étonnement cesse, si on compare la place que tient le signe, et l'absence de place de la poétique.

*

Il y a quatre formes de tératologie en traduction (la métaphore biologique implique la comparaison avec un corps sain et intègre, le texte à traduire étant supposé ce corps) : les *suppressions* ou omissions dans le texte, il manque un mot ou un groupe de mots; les *ajouts*, parce que la traduction se croit tenue d'expliciter; les *déplacements* de groupes (l'unité étant le groupe, non le mot) – pour des raisons à jamais mystérieuses, ou non encore élucidées, ce qui était au début se retrouve au milieu ou à la fin de la phrase, le milieu au début, la fin au milieu, prétendument pour respecter les habitudes d'une autre langue – sans aucune contrainte linguistique, et sans aucune idée d'une sémantique de position; enfin, banalement, on observe à la fois une *non-concordance* et une *anti-concordance* : non-concordance, quand une même unité de sens est rendue par plusieurs, en défigurant le rythme sémantique, et anti-concordance ou *contre-concordance*, quand inversement plusieurs sont rendues par une seule. Naturellement, non-concordance et anti-concordance peuvent s'ajouter. Et les quatre formes de tératologie, comme on pouvait s'y attendre, se trouvent aussi généralement ensemble. Au nom du naturel.

Ainsi va souvent la traduction ordinaire, au sens où règne l'ignorance de la poétique, c'est-à-dire de la notion même de système. La traduction est coutumière de ces petits méfaits qui font

les grands écarts entre l'état déplorable d'une traduction confrontée à la force – la systématicité – d'un texte, dans son état original, dont on n'a plus idée.

*

La concordance est une notion mal famée. Elle est supposée purement lexicale, identique au fétichisme du mot pour le mot. Ce que le découpage linguistique des langues rend souvent impraticable : des signifiants différents pour un signifié. Mais c'est là qu'il faut passer de la philologie à la poétique, du sens au mode de signifier, du discontinu du signe au continu du rythme et de la prosodie comme sémantique non-lexicale.

La plupart des non-concordances (plusieurs mots pour un même mot) et des anti-concordances (un même mot pour plusieurs différents) ne sont nullement dues à des contraintes linguistiques, mais à des idées toutes faites sur la répétition, le génie de la langue française, ce pont encombré d'ânes. La concordance n'est pas une question de mots, mais une question de rythme.

Le problème est simple : poétique pour poétique, ou la dégradation d'une poétique en rhétorique, et le discours compris comme de la langue.

Revaloriser la traduction implique qu'elle soit une écriture. Sans quoi, c'est une imposture.

*

L'équivalence est une notion à tout faire, dans la traduction. Elle est aussi floue que la fidélité. Pouvant se situer à des niveaux divers. Elle suppose obscurément une synonymie que le discours récuse. Mais elle est malléable. Elle peut passer de la langue au discours, du discontinu au continu. Elle se résout en recettes de stylistique comparée, dans la langue. Elle peut aussi bien s'appliquer au rythme et à la prosodie, dans le discours.

Rythmer l'oralité

L'oralité, comme marque caractéristique d'une écriture, réalisée dans sa plénitude seulement par une écriture, c'est l'enjeu de la poétique du traduire. Elle suppose, et vérifie concrètement chaque fois, que l'oralité n'est pas, n'est plus ce que le signe binaire confondait avec le parlé, opposé à l'écrit. Où tout ce qui n'était pas écrit était oral, comme tout ce qui n'est point Vers est Prose, pour le maître de philosophie de Monsieur Jourdain.

Mais si le rythme n'est plus ce qu'il était, s'il est l'organisation du mouvement de la parole, au sens que Saussure donne à *parole*, une organisation qui est la spécificité, la subjectivité, l'historicité d'un discours, et sa systématicité, alors l'oralité est le primat du rythme dans le mode de signifier. Dans le parlé comme dans l'écrit. C'est la littérature qui le réalise, emblématiquement. C'est même en cela et par cela qu'elle est littérature.

Il en découle clairement que dans un texte littéraire, c'est l'oralité qui est à traduire.

Toute traduction qui montre qu'elle n'en a pas la moindre idée se juge aussitôt elle-même. Forme traductionnelle du suicide.

*

Au contraire de l'opinion courante, qui passe pour un universel ahistoriquement, et qui veut que la poésie (confondue avec le vers) soit plus difficile à traduire que la « prose » – mauvaise représentation d'un vrai problème, celui du continu occulté par le discontinu – Goethe posait, lui, une question d'avenir, une question dont sa formulation esquissait la nécessité de penser un impensé : penser ce que peut être *une pensée poétique*, quand il écrivait : « J'honore le rythme comme la rime, par quoi seulement la poésie devient poésie; mais ce qui possède une efficacité vraiment profonde et essentielle, ce qui véritablement forme et cultive, c'est ce qui reste du poète quand il est traduit en prose[12]. »

12. Goethe, *Poésie et Vérité*, III[e] partie, livre XI, Paris, éd. Aubier, 1941, p. 317.

Ce qui restait encore confondu avec le contenu, avec le sens – l'essentiel – dans le cadre du signe, mérite pourtant d'être pensé distinctement. À la différence du vers – mais non sans rapports avec lui – et à la différence de la poésie, il y a quelque chose de spécifique. Je l'appelle la pensée poétique. La pensée poétique est la manière particulière dont un sujet transforme, en s'y inventant, les modes de signifier, de sentir, de penser, de comprendre, de lire, de voir – de vivre dans le langage. C'est un mode d'action sur le langage. La pensée poétique est ce qui transforme la poésie. Comme la pensée mathématique transforme les mathématiques.

C'est cela qui est à traduire. C'est cela qui fait la modernité d'une pensée, même pensée il y a très longtemps. Car elle continue d'agir. D'être active au présent.

*

La traduction se heurte immédiatement à l'impensé du rapport interne (au sens de ce que Humboldt appelait *interaction, Wechselwirkung*) entre langue, culture, littérature. Tout l'ensemble d'idées confuses qu'on appelle plaisamment, dans la mesure même de l'absence de génie, le génie des langues.

C'est tout l'ensemble des représentations impondérables sur les langues vieilles ou jeunes, sur ce qui est possible dans une langue et impossible dans une autre : les répétitions, possibles en italien, réputées impossibles en français. Tout cet ensemble, métalinguistique et métalittéraire, qui ressortit au goût du traducteur, à ses pusillanimités ou à ses hardiesses. Le français s'y place comme la langue du raisonnable, langue de toute manière censée apoétique et sans rythme, par toute une tradition. Justement celle du génie.

*

Avec les traductions de la Bible, le problème poétique est un bilan des occultations, et une traduction nouvelle à faire, celle du rythme, celle d'un original second en français, étant donné l'inexistence poétique d'une Bible en français. Travail lié à celui

d'une déstabilisation du signe vers le rythme. Travail par, dans et sur la poésie française aujourd'hui.

Avec les traductions de la Bible, étant donné la rythmique omni-régnante du texte original, sans vers ni prose, on touche à la critique même du rythme dans son acception traditionnelle. L'enjeu déborde la traduction : il est la théorie du langage. D'où l'exacerbation de l'importance que prend la traduction.

Une situation unique pour une anthropologie historique du langage, à la fois science nouvelle du langage, et pratique nouvelle du corps dans le langage.

L'histoire du traduire dans le monde occidental est, comme on va voir, l'illustration historique, et idéologique, de la traduction comme effacement.

*

Des travaux récents ne font que confirmer le panorama traditionnel : Colette Laplace, *Théorie du langage et théorie de la traduction, les concepts-clefs de trois auteurs : Kade (Leipzig), Coseriu (Tübingen), Seleskovitch (Paris)*, Didier-érudition, Paris, 1994 ; *Europe et traduction,* textes réunis par Michel Ballard, Artois Presses Université, Arras et Presses de l'Université d'Ottawa, 1998.

Le paysage, heureusement, n'est pas d'un bloc. Une autre attitude apparaît dans : Jean-Louis Cordonnier, *Traduction et culture*, Hatier-Didier, 1995 ; Germaine Forges, Alain Braun (éditeurs), *Didactique des langues, traductologie et communication*, De Boeck Université, Paris-Bruxelles, 1998.

Difficile de savoir si les ouvertures manifestent une évolution des mœurs dans la traduction. À quoi travaille ce livre.

2. L'Europe des traductions est d'abord l'Europe de l'effacement des traductions

L'histoire de l'Europe comme histoire et non-histoire du traduire

Penser la théorie du traduire et penser son histoire, ses histoires, sont inséparables. Je me limite ici nécessairement à l'Europe. On a pourtant aussi fort besoin de savoir comment on traduit, dans d'autres traditions. Balzac, en chinois, par exemple.

Aujourd'hui plus que jamais la traduction est l'élément de l'échange et de la connaissance entre les cultures, et à l'intérieur de chaque culture. L'histoire de la littérature ne saurait se faire sans l'histoire de la traduction. Or cette histoire est marquée en Europe d'une série d'effacements.

L'Europe est née de la traduction et dans la traduction.

L'Europe ne s'est fondée que sur des traductions. Et elle ne s'est constituée que de l'effacement de cette origine toute de traduction. Ce qui vaut pour ses textes fondateurs, ceux de ses deux piliers, le grec pour sa science et sa philosophie, l'hébraïque pour la Bible, Ancienne Alliance comme Nouvelle Alliance. L'occultation de l'occultation étant celle de l'hébraïsme, dans toute l'histoire du théologico-politique occidental. Qui est l'histoire de l'anti-judaïsme philologique chrétien.

Dès la Septante, les spécialistes ont montré que « jusqu'au IV^e^ siècle en tout cas, l'ensemble des exégètes chrétiens ne considérait pas la Septante comme une traduction mais comme le texte inspiré lui-même : la plupart des simples fidèles ont pu ignorer qu'il existait un original hébreu [1] ». Plus tard, « on n'hésita pas à

1. Francine Kaufmann, « Un exemple d'approche théologique de la traduction : les jugements sur la Septante », *TTR* (Traduction Terminologie

prétendre que la LXX, traduite à l'époque pré-massorétique, était seule authentique, le texte massorétique[2] ayant été dénaturé par les Juifs » (*ibid.*, p. 34).

À la différence de l'Europe médiévale latine, et de l'Europe des langues vernaculaires en lutte contre le latin à partir du XVI[e] siècle, où la traduction de la Bible a déterminé une sacralisation de la langue, en allemand, en polonais, en russe – autant d'effacements de l'original –, les cultures de l'Inde, et de la Chine, et du Japon sont des cultures en continuité de langue avec leurs textes fondateurs. À l'exception des textes du bouddhisme qui ont voyagé en traduction, du sanscrit au chinois ancien et au japonais. Mais Confucius crée un texte fondateur en chinois pour les Chinois. Et le *Kojiki*, le *Nihongi* sont fondateurs en japonais pour le Japon. Quant à la culture arabe, son texte sacré va partout en Islam en arabe, jusqu'en Indonésie. Pas en traduction.

Seule l'Europe est un continent de traduction, au sens où les grands textes fondateurs sont des traductions, et ne sont tels qu'en traduction, et les grandes traductions sont d'abord celles des textes sacrés. Le Nouveau Testament – la Nouvelle Alliance – en grec, est déjà une traduction. Dont le substrat, longtemps censé être l'araméen, lui-même effaçait l'hébreu dont ses propres jeux de mots montrent qu'il est fait.

À la différence du Coran, qui s'impose partout en Islam dans sa langue, la Bible dans le monde chrétien n'a été connue et pratiquée comme texte religieux hors du judaïsme que dans des traductions qui ont été des originaux seconds : la Septante, la Vulgate (déclarée seul texte « authentique » au Concile de Trente en 1546), la traduction de Luther et la *King James Version,* la version anglaise « autorisée » de 1611, toutes deux en pays protestant. Cet effet, si massif qu'il en est inaperçu, est aggravé de ce qu'en pays catholique, en France particulièrement, il n'y a même

---

Rédaction), Université Concordia et Univ. du Québec à Trois-Rivières, Canada, vol. 3, n° 2, 2[e] semestre 1990, p. 33.

2. Texte établi par la tradition grammaticale juive ou Massora [transmission], les grammairiens étant dénommés *massorètes*.

pas eu d'original second, pas de grande traduction de la Bible, dont le texte est ainsi doublement effacé. L'une des deux origines (la grecque et l'hébraïque) de ce monde, comme il est dit communément, est ainsi l'objet d'une occultation multiple.

L'Europe, à la différence d'autres cultures centrées sur elles-mêmes, est d'origine pluriculturelle, originellement, constamment traductrice, de son début méditerranéen, à la Rome hellénisante, au Moyen Âge où Aristote passe par le syrien et l'arabe avant de se lire en latin, au XVI^e^ siècle où Calepin fait un dictionnaire dont la dernière édition était en onze langues. L'Europe, dès ses commencements et ses intermittences, n'a cessé de traduire, du sacré au profane, du latin aux langues vulgaires, puis des langues vernaculaires entre elles. Tout comme elle invente l'exclusion, avec l'Inquisition, elle invente, avec les grandes explorations et l'ethnologie, le rapport à l'autre.

La traduction y est mêlée à l'histoire du divin, du sacré, au théologico-politique et aux luttes pour s'en dégager. Son histoire est celle de sa politique autant que celle de sa poétique. Ce qui montre bien qu'il n'y a pas de théorie de la traduction sans son histoire, pas d'histoire de la traduction sans en impliquer la théorie. Cette réflexion suffit à indiquer qu'on ne saurait sans dommage isoler son étude en cherchant à faire une science de la traduction, une "traductologie". Immédiatement, cette opération entraîne une méconnaissance de son lien étroit avec la théorie et l'histoire de la littérature, méconnaissance qui se dissimule derrière les technicités des stylistiques comparées, qui n'ont pour unités que les unités de la langue, alors que la littérature se fait dans l'ordre du discours, et requiert des concepts du discours. Toute dénégation de la poétique se paie. Le flou qui en résulte se révèle vite une métaphorisation du comprendre. Un état de la pensée assez répandu.

D'emblée, une poétique du traduire est donc critique et historique, au sens où elle consiste dans la reconnaissance de l'historicité des traductions.

Son lien à l'histoire générale est ostensible, quand la prise de Constantinople par les Turcs en 1453 déclenche une émigration de lettrés byzantins et l'arrivée massive de manuscrits grecs, d'en-

seignants du grec, et des traductions du grec dont le nombre s'accroît à partir de 1530. L'invention de l'imprimerie vers 1440 profite à la traduction : le premier livre imprimé est une traduction, puisque c'est la Bible de Mayence, en 1455. Même l'ordonnance de Villers-Cotterets, de 1539, qui rend le français au lieu du latin obligatoire pour les documents officiels contribue au mouvement, souvent commandité par les rois de France, pas d'Oresme sans Charles V, pour mettre en français les Anciens. Déjà le premier texte qui constitue l'acte de naissance de la langue française, celui des Serments de Strasbourg en 842, était une traduction et, avant toute littérature, un acte politique.

Traduire est historique encore dans un autre sens. Au sens où les procédés changent avec le temps, selon un lien étroit avec la chose à traduire.

Le sacré – et la traduction littéraire, dans le monde occidental, commence dans le sacré – impliquant une conception du langage comme nomination et parole divine, a engendré le calque comme limite du traduire. Le calque, c'est-à-dire le mot pour le mot, accompagne une herméneutique particulière. Sans oublier que l'hébreu est pris jusqu'au XVIII^e^ siècle pour la langue de l'origine, d'où une hiérarchie des langues, la forme extrême du sacré étant l'interdiction de traduire, de transgresser les limites de la langue sacrée, comme pour le Coran.

L'Europe occidentale, au Moyen Âge, reporte cette supériorité sur le latin, langue internationale. Les langues vulgaires sont considérées comme inférieures.

La traduction mot pour mot domine le Moyen Âge occidental. Elle se fonde sur Boèce qui, dans la préface de sa *Consolation philosophique*, y voyait le seul moyen de ne pas corrompre la vérité. C'est que la traduction est alors porteuse de la christianisation. De ces commencements jusqu'à nos jours se perpétue le conflit entre traduire le sens et traduire les mots.

Du sens pour le sens, à partir de la dominance des textes profanes, sort le principe de la traduction libre, qui se développe en belle infidèle, à partir de Malherbe, dans l'Europe des XVII^e^ et XVIII^e^ siècles. Le romantisme, sens des spécificités, retrouve le goût de la traduction dite littérale. Ainsi traduire change.

Change en rapport avec la pensée du langage et de l'herméneutique. D'abord dans les limites de la notion de langue, avec les unités de la langue, mot et phrase, son et sens. Au XX^e siècle seulement peut-être, inégalement selon les traducteurs et les traditions, s'affirme un autre principe de traduction, en termes de discours et d'oralité : on ne traduit plus de la langue, mais un texte.

Cette transformation est solidaire d'une autre transformation, plus générale et politique, celle des rapports entre identité et altérité, par la décomposition des colonialismes, de l'anthropologie duelle du logique et du prélogique dont Lévi-Bruhl, jusqu'à ses *Carnets* en 1940, était le théoricien. Le primitivisme en art, lié aux premières avant-gardes littéraires du siècle, y a joué son rôle : rendre sensible que l'identité ne s'oppose plus à l'altérité, mais advient à elle-même par l'altérité.

Ces deux transformations sont encore en cours, dans la pensée du langage et dans la logique des rapports entre cultures. Elles sont ensemble les principes déterminants d'une transformation majeure dans le traduire, au XX^e siècle : le passage, non sans résistances, d'une pratique de l'annexion à celle d'un décentrement, d'abord dans la langue, d'une langue à une autre langue, comme Walter Benjamin s'en faisait le défenseur, maintenant dans une poétique des textes.

Traduire est pris encore dans une autre histoire, celle de ses propres représentations, qui ne correspondent qu'en partie à une périodisation.

Des premiers textes de traducteurs, réfléchissant sur leur activité et se défendant contre des attaques, sort un mode empirique de réflexion, qui se poursuit indéfiniment : *Sous l'invocation de saint Jérôme* de Valery Larbaud[3]. Aucun rapport avec les stylistiques comparées, toujours dans la pensée de la langue.

De Schleiermacher, qui renouvelle l'herméneutique, date une herméneutique de la traduction, avec son essai de 1813, *Ueber die verschiedenen Methoden des Uebersetzens* (Sur les diverses méthodes de traduction). Cette herméneutique est reprise et

3. Valery Larbaud, *Sous l'invocation de saint Jérôme,* Gallimard, 1946 ; ou Maurice-Edgar Coindreau, *Mémoires d'un traducteur*, Gallimard, 1974.

transformée par la phénoménologie et par l'ontologie de Heidegger, qui inclut traduire, *übersetzen*, dans comprendre, en général, conçu comme un transport, par un pur jeu de mots avec déplacement de l'accent, sur *übersetzen*[4].

Dans la période qui suit la Seconde Guerre mondiale, en rapport avec les tentatives de traduction automatique, vient une linguistique de la traduction.

Reste à distinguer de tout cela une poétique du traduire, à l'observer chez certains grands traducteurs, à la développer comme une théorie générale des rapports entre le langage et la littérature.

Des Anciens au Moyen Âge. Des mots au sens

Dans l'Antiquité, le rapport intime à l'étranger, par sa langue, est exceptionnel : Thémistocle savait le perse. Ovide aussi est une exception, il apprend la langue du pays où il est en exil. La Grèce antique ne traduit pas : les autres sont des barbares – leurs langues, des borbor-ygmes. Dans Hérodote, les interprètes sont des étrangers. Le Proche-Orient ancien traduit seulement pour administrer ses empires.

Rome inaugure la traduction littéraire. Ennius écrit qu'il a « trois âmes » parce qu'il parle le latin, le grec et l'osque. Le rapport au grec était différent de toutes les autres langues, à Rome. Il a souvent fait passer Plaute, Térence, et d'autres, pour des imitateurs, seuls les Grecs étant supposés des créateurs.

Les Grecs n'avaient que le mot *hermeneuein*, « interpréter », pour l'idée de traduire. Les Romains inventent un lexique de la traduction : *vertere, convertere, transvertere, imitari, reddere, translatare*. Rome a le premier traducteur individuel dont on connaît le nom, Livius Andronicus (284-205 av. J.-C.), qui a traduit l'*Odyssée*, vers 240. Les écrivains traduisent : Cicéron, Catulle, Horace. Plus tard, Silius Italicus (25-101) fait une version latine de l'*Iliade* qui a été lue dans tout le Moyen Âge, avant qu'on recommence à savoir le grec.

4. J'y viens en détail plus loin.

La première prise de position théorique connue sur la traduction est le passage de Cicéron dans le *De optimo genere oratorum* (V, 14), préface à une traduction perdue d'Eschine et de Démosthène. Cicéron y récuse le mot à mot. C'est qu'il revendique de ne pas faire un travail de traducteur *(ut interpres),* mais d'orateur. Depuis, non seulement le conflit entre le sens et le mot n'est pas clos, mais c'est aussi le conflit entre le désir d'imiter le modèle et l'obligation de s'exprimer avec les moyens de sa langue, la langue d'arrivée – le conflit entre le sens et le style, resté dans les mots de l'autre langue.

Une *grande* traduction est une traduction qui marque, et qui dure. Par quoi elle neutralise la différence de valeur banalement admise avec l'original. Différence fondée empiriquement, parce que la plupart des traductions ne durent pas.

La première grande traduction est la Bible des Septante, faite au III^e^ siècle avant notre ère par et pour les Juifs hellénisés d'Alexandrie. Première traduction collective connue. Et, symboliquement, texte religieux. La Septante, un des supports initiaux du christianisme, plus que l'original hébreu et utilisée contre lui, grecque dans un monde grec, et empreinte de néo-platonisme, commence le rôle d'original second de la Bible.

La première grande traduction latine, encore pour nous, est celle que pratiquait Claudel, la Vulgate de saint Jérôme ; Jérôme avait été chargé en 384 par le pape Damase de réviser la première traduction latine de la Septante, dite *Vetus Latina.* Il y travaillait jusqu'à sa mort, en 420, en retournant à l'hébreu, et en hébraïsant fortement le latin. Le traducteur en lui n'est pas séparable de l'exégète et du théoricien de la traduction. Dans son *De optimo genere interpretandi*, lettre-réponse à des attaques (lettre LVII à Pammachius), Jérôme distingue la technique de Cicéron, pertinente pour les Grecs, de celle qui convient aux Saintes Écritures : « *Ego enim non solum fateor, sed libera voce profiteor me in interpretatione Graecorum absque scriptoris sanctis, ubi et verborum ordo mysterium est, non verbum e verbo sed sensum exprimere de sensu* – Oui, non seulement je conviens, mais je viens librement reconnaître que dans l'interprétation des Grecs, sauf pour les Écritures Saintes où même l'ordre des mots

est un mystère, je ne rends pas le mot pour le mot mais le sens à partir du sens ».

Cette conception suppose l'hétérogénéité du signe linguistique, entre les idées *(sensum)* et les mots. D'où la traduction est conduite à l'interprétation libre. Sauf dans les Écritures Saintes.

Le monde arabe, dès sa naissance, commence à traduire les Grecs, par l'intermédiaire des byzantins et du syriaque : les philosophes (Platon, Aristote) et les savants (Galien, Hippocrate, Euclide, Archimède). C'est de la traduction que sortent la terminologie scientifique arabe, en médecine, et les philosophes, Avicenne, Averroès. La traduction de l'arabe au latin commence au milieu du X^e^ siècle en Espagne. Au XII^e^ siècle, une référence à Aristote suppose une traduction latine d'une traduction arabe, elle-même faite sur le syriaque, qui traduisait du grec.

La traduction fonde la civilisation du Moyen Âge occidental, tout comme elle fonde la civilisation arabe médiévale. La chute de la domination des Maures sur Tolède, en 1085, permet l'accès aux manuscrits originaux arabes et aux traductions du grec. Le premier Collège de traducteurs y est fondé en 1135. On y traduit le Coran à plusieurs reprises en latin. Mais surtout des sciences, et on calque la terminologie arabe.

Il y a paradoxalement quelque chose à défendre, dans ce procédé, linguistiquement et poétiquement indéfendable, du calque. C'est que, il faut le reconnaître, historiquement il a été constitutif de la formation même des langues vulgaires au Moyen Âge, et après. Par le lexique surtout, plus rarement la syntaxe, le calque a fait entrer une altérité dans l'identité, en quoi il a enrichi cette identité, qui ne disposait de rien pour dire les nouveautés qui entraient dans sa langue. Négation même d'un rapport, le calque, transport d'un radicalement autre, a transformé le grec (dès la Septante, et encore plus le Nouveau Testament) ; le latin, dès saint Jérôme ; le français, par le latin. Le calque, disparu comme pratique dominante au XVI^e^ siècle (et dont il reste aujourd'hui des résurgences individuelles, l'*Énéide* de Klossowski, les traductions bibliques d'Edmond Fleg reprises par Chouraqui) réalisait alors un métissage premier. Par le prestige du latin, langue du savoir, sur les langues vulgaires senties comme inférieures.

C'est dans le roman, qui est le profane, que commence, au XIII[e] siècle, l'adaptation libre. Des passages du *Roman de la rose* de Guillaume de Lorris, vers 1235, sont traduits de l'*Art d'aimer* d'Ovide. Les textes savants sont le lieu du calque. Le rôle indirect de la traduction y est d'être la fabrique de mots français.

Pierre Bercheure (1290-1362) traduit Tite-Live sur la commande de Jean II le Bon. Il naturalise *augure, auspices, cirque, expier, faction, fastes, inauguration, sénat, transfuge, triomphe.* Charles V, qui crée la Bibliothèque royale en 1367, entretient des traducteurs, dont Nicolas Oresme (1320-1382) qui a pour tâche de « translater pour le bien commun » les œuvres d'Aristote. Oresme fait entrer en français, entre autres, *action, aristocratie, démagogue, despote, législation, monarchie, poète, politique, potentat, sédition, spectateur, tyrannie.* Il déclare dans une « excusation », en 1370, que l'absence de correspondants l'oblige à « transplanter » des mots.

Il y a une double inconséquence à reconnaître, dans des histoires de la littérature française, que ces traducteurs ont fait un apport majeur à la langue, tout en ne réservant qu'une place infime à leurs traductions, et à leur reprocher des barbarismes et des néologismes ridicules, un excès de littéralité, en même temps qu'on y loue une fidélité remarquable pour l'époque.

XV[e] et XVI[e] siècles. De la phrase au rythme

Comme la chute de Constantinople en 1543, les guerres d'Italie ont déterminé un afflux de traductions. L'imprimerie les diffuse. On traduit de l'allemand le *Narrenschiff* (1494) de Sébastien Brandt, en 1497, par l'intermédiaire du latin. La rhétorique généralise une amplification par doublons pléonastiques.

La Renaissance et la Réforme ont avivé les querelles de traducteurs. La Réforme favorise la traduction de la Bible. Ces querelles sont affaires d'État, affaires de religion. Dolet est pendu et brûlé pour avoir laissé entendre qu'il niait l'immortalité de l'âme, en traduisant, dans Platon : après la mort « tu ne seras plus – *su gar ouk esei* » par « tu ne seras plus rien du tout ».

La Renaissance est la naissance des mots actuels pour la

traduction, *tradurre* en italien, *traduire* en français créé par Robert Estienne (1503-1559) ; *traduction* et *traducteur*, en 1540, par Étienne Dolet (1509-1546). Auparavant, on parlait de *translation* et de *translater*, qui sont restés en anglais.

La pratique courante est encore alors la méthode médiévale de traduction indirecte, traduction de traduction, jusqu'au XIX^e^ siècle pour des langues d'Orient peu connues. Elle est encore défendue par certains écrivains aujourd'hui. L'humanisme, retour au grec et à l'hébreu, les deux langues-origines de l'Occident, en fait la critique.

Étienne Dolet publie le premier traité de traduction en français, *La Manière de bien traduire d'une langue en aultre*, en 1540. En cinq règles, Dolet pose des principes qui demeurent fondamentaux. La première règle, entendre « parfaitement le sens, & matière de l'auteur », pose le primat du texte sur la langue et de la poétique sur la philologie ; la deuxième, la « parfaite connaissance » des deux langues n'est pas toujours un truisme, et à l'époque elle s'opposait à la traduction indirecte ; la troisième, contre le « mot pour mot », par le choix des « sentences » et de « l'intention », est la priorité du discours, alors que le mot est de la langue ; la quatrième règle, en évitant les deux extrêmes du temps, « mots trop approchants du latin » et néologismes, consiste à « suivre le commun langage », à l'opposé du calque, et cette recherche de la mesure est déjà l'éthique d'une poétique du traduire ; la cinquième règle, donnée comme la plus importante, est « l'observation des nombres oratoires », en d'autres termes, le rythme et la prosodie en même temps que la cohérence d'une « harmonie de langage ». L'essentiel d'une poétique du traduire y est déjà esquissé.

Du Bellay, dans sa *Défense et illustration de la langue française*, en 1549, pose qu'il faut traduire pour rivaliser, s'imposer. Il s'agit toujours d'accroître la langue, étant admis qu'on ne peut reproduire le style, au lieu que Dolet met en avant une poétique. Mais le chapitre « de ne traduire les poètes » que si on est poète est une autre façon de poser le problème littéraire majeur de la traduction. On l'a parfois interprété comme le point de vue de la traduction impossible, en contradiction avec l'essai de traduction

par Du Bellay du 4e chant de l'*Énéide*. Il n'en est rien. La traduction réclame un génie égal. Ce que voulait manifester Du Bellay. C'est la question de l'affinité. On ne sait pas mieux la penser aujourd'hui qu'alors.

Le plus grand traducteur français du temps est sans doute Jacques Amyot (1514-1593). C'est en traducteur qu'il est écrivain, pour *Les Amours de Daphnis et Chloé*, de Longus, en 1547, qui a lancé la vogue de la pastorale, de *L'Astrée* aux bergeries du XVIIIe siècle ; et pour les *Vies parallèles* de Plutarque, surtout, parues en 1559, encore lues par Jean-Jacques Rousseau et les Révolutionnaires, et retraduites du français en d'autres langues d'Europe. Amyot module les *et (kai)* sémantiquement. Son principe : « L'office d'un propre traducteur ne gist pas seulement à rendre fidèlement la sentence de son auteur, mais aussi à adombrer la forme du style et manière de parler d'iceluy. » *Adombrer*, terme de peinture. Dans *Cotgrave* (1611) : « To pourtray, or draw a resemblance grossely, as Painters do in their first lines. »

En Angleterre, Chaucer a été un traducteur du *Roman de la rose*. L'époque élisabéthaine traduit beaucoup. La grande traduction d'alors est celle d'Homère par Chapman (en 1598, complète en 1611, avec une préface en 1614-1616). Longtemps considérée comme classique, lue encore par Keats. Elle est anti-littéraliste.

L'Église au Moyen Âge n'encourage pas la traduction de la Bible en langue vulgaire à cause des risques d'hérésie. En 1369, l'empereur Charles IV fait confisquer les traductions allemandes. Wyclif fait faire une première traduction anglaise en 1382. Liée au mouvement de contestation religieuse et sociale des Lollards, on l'a appelée *The Lollard Bible*.

L'agitation religieuse multiplie les traductions de la Bible. Jacques Lefèvre d'Étaples traduit le *Nouveau Testament* en 1528. Robert Olivétan, la Bible, en 1535, revue par Calvin en 1553. Les poètes s'exercent aux psaumes : Marot, *Trente psaumes*, en 1541 ; Jean Antoine de Baïf en 1578 ; Philippe Desportes en 1595. Blaise de Vigenère, en 1588, en prose mesurée ou vers libres.

La première traduction du *Nouveau Testament* en anglais paraît à Cologne en 1525, par William Tyndale. Elle est interdite

en Angleterre. Tyndale est pendu et brûlé en 1536. La Bible anglaise se forme à partir des versions de Tyndale, de 1530, et de Coverdale, reprises par Thomas Matthew en 1537. Puis vient la *Geneva Bible* en 1560, la *Bishop's Bible* en 1568. Le tout, revu par 47 érudits, de 1604 à 1611, sous la direction de Lancelot Andrewes, évêque de Winchester, devient en 1611 la *Authorized Version* (ou *King James Version*), le texte qui a sans doute le plus marqué la langue et la littérature anglaises. Il continue, comme une œuvre, malgré des traductions du XIX^e^ et du XX^e^ siècles.

En Allemagne, il y avait eu une Bible intégrale en 1494, et plusieurs autres, avant celle de Luther. L'humanisme étant du côté du latin, la Réforme s'est faite dans la langue du peuple, l'allemand. Luther publie *Das Neue Testament Teutsch* en 1522, et l'Ancien Testament en 1534. Il explique sa pratique dans son *Épître de la traduction (Sendbrief vom Dolmetschen)* en 1530. Il y mêle le pamphlet théologien et l'auto-affirmation de son art. La notion maîtresse est celle du caractère populaire du langage : « il faut interroger la mère dans sa maison, les enfants dans les rues, l'homme du commun sur le marché, et considérer leur bouche pour savoir comment ils parlent, afin de traduire d'après cela ; alors ils comprennent et remarquent qu'on parle allemand avec eux ». Mais souvent la traduction est mot pour mot. Comme la Bible anglaise de 1611, celle de Luther a façonné une culture. C'est une des grandes traductions européennes. Toutes deux avec des beautés et un effet culturel qu'aucune traduction française n'a jamais eus. Non plus celles des autres langues d'Europe.

Le classique et le néo-classique comme génie de la belle infidèle

Le XVII^e^ siècle français, politiquement absolutiste, se prend pour l'universel du langage. Il s'universalise. Principe de sa propre rationalité, il généralise et étend la paraphrase, jusqu'à l'interpolation. C'est l'effet-traduction du règne de l'universalité de la langue française, et de la clarté française. L'effet du *génie*.

Gilles Ménage (1613-1691) crée l'expression de *belle infidèle*, à propos d'une traduction de Nicolas Perrot d'Ablancourt, qui disait, dans une préface, en 1646 : « Cet autheur est sujet à des

répétitions fréquentes et inutiles, que ma langue ny mon stile ne peuvent souffrir. » La proscription des répétitions, qui passe aujourd'hui encore pour un précepte indiscuté, et comme ahistorique, dans beaucoup de traductions, vient du classicisme. C'est une survivance de la belle infidèle.

L'inexactitude est érigée en règle parce qu'on en remontre aux Anciens : on sait mieux, on fait mieux. La traduction n'est pas par hasard au centre de la querelle des Anciens et des Modernes. Le parti des Anciens, auquel appartient Ménage, est opposé aux belles infidèles. À travers la traduction, l'enjeu est la notion de poésie, et toute la théorie du langage. La querelle prend quand Mme Dacier traduit en 1681 Anacréon et Sapho près du texte, mais en prose. Elle expliquait que « les poètes traduits en vers cessent d'être poètes », que « seule la prose peut suivre toutes les idées du poète, conserver la beauté de ses images, dire tout ce qu'il dit », contre les traducteurs qui, pour faire des vers, multiplient les chevilles. La querelle repart avec sa traduction de l'*Iliade* (1711) et de l'*Odyssée* (1716). Lamotte-Houdar lui opposait une version en vers, abrégée, mais à partir de la prose de Mme Dacier et du latin : il ne savait pas le grec. La querelle finit dans le ridicule. Son enjeu reste entier, et actuel.

Malherbe en a donné le départ (la chose, non le mot), dans sa critique de la traduction des psaumes par Desportes (1603,1604), avec son rejet des Anciens, qui sont ici la Pléiade, Montaigne et Rabelais. Malherbe lui-même, en traduisant Pline, Tite-Live et Sénèque, s'était donné le droit d'ajouter ou de retrancher « pour ne pas tomber en des répétitions, ou autres impertinences, dont sans doute un esprit délicat se fût offensé ». Malherbe opposait le « goût de collège » – le mot pour le mot – à celui de la Cour : « je m'arrête à celui du Louvre ». Quand Godeau fait en 1630 un « Discours sur les œuvres de M. Malherbe », il fait apparaître le catalogue des principes de la belle infidèle, à propos d'une traduction de Sénèque : « Mais nos oreilles sont aujourd'hui si délicates, et les plus puissantes vérités font si peu d'impression sur les esprits quand on ne leur donne pas des ornements agréables pour plaire, que jamais ancien n'eût sitôt lassé ses lecteurs que ce divin philosophe, si Malherbe n'eût

hardiment renversé ses périodes, changé ses liaisons pour faire la suite meilleure, retranché les mots qui paraissaient superflus, ajouté ceux qui étaient nécessaires pour l'éclaircissement du sens, expliqué par circonlocution des choses qui ne sont plus en usage chez nous, et adouci quelques figures dont la hardiesse eût indubitablement offensé les lecteurs. » Toute la tératologie.

La principale traduction du XVII^e siècle en France est sans doute celle de la Bible par Isaac Le Maistre de Saci, proche des Jansénistes, faite sur le latin, le *Nouveau Testament* en 1667, complète en 1695. Elle a longtemps été louée pour son style. C'est celle que lisait encore Hugo. Réputation surfaite. Une voie moyenne entre la belle infidèle et la traduction littérale : ni belle ni littérale. Elle est seule admise pour « l'Écriture et les Pères » par Pierre-Daniel Huet (1630-1721), dans son *De Interpretatione* (1661, 1680). La Bible, en pays protestant, a longtemps été lue dans la traduction d'Ostervald, dont la première édition parut à Neuchâtel en 1720. Elle s'imprimait encore en 1924. C'est celle que lisait Antoine Vitez.

La belle infidèle a peut-être contribué à la dévalorisation de la traduction dont témoigne le passage fameux des *Lettres persanes* (Lettre CXXVIII) où, à la déclaration « il y a vingt ans que je m'occupe à faire des traductions », réplique : « Quoi ! Monsieur, dit le géomètre, il y a vingt ans que vous ne pensez pas ! »

Au XVIII^e siècle, on traduit en France les romans anglais contemporains, Defoe, Swift, Fielding, Richardson, et le roman noir. Marivaux est aussi Marivaux parce qu'il a adapté des pièces de Richardson. Voltaire relance Shakespeare, par une imitation, la *Mort de César*, en 1735. Pierre le Tourneur traduit Shakespeare intégralement, de 1776 à 1782.

Entrée des mondes étranges. On commence à traduire du portugais – Camoëns en 1735 ; du russe ; on traduit Saadi du persan en 1704 ; du sanscrit, du chinois. La grande traduction française de l'époque reste les *Mille et une nuits, Contes arabes* d'Antoine Galland, de 1704 à 1717 qui, tout en participant de la belle infidèle, a gardé un charme de l'original, le charme d'une œuvre qui dure, jusqu'aujourd'hui.

Antoine Galland (1646-1715) traduit au temps de la réaction

puritaine, dans les dernières années de Louis XIV, à partir de 1697. Il arrange. Il atténue les libertés, auxquelles justement la litote n'enlève rien, puisqu'elle laisse davantage à imaginer. Son succès est aussi celui d'un découvreur, à partir de manuscrits qu'il fait venir de Syrie, et même à partir d'un conteur, oralement. Sa traduction a déterminé et précédé la publication de l'original arabe lui-même (1re éd. en 1814 à Calcutta, 2e en 1835, de Boulaq), ces textes ayant été fortement occultés par la culture islamique, et l'étant encore (elle en fait un autodafé au Caire en 1986). La traduction de Galland a été retraduite, entre 1712 et 1794, en allemand, en italien, en flamand, en danois, en russe et en yiddish. En anglais, deux traductions ont fait date et continuent d'avoir cours, celle de E.W. Lane (1839-1841) et celle de R. Burton (1885). L'allemand a attendu Littmann (1921-1928). La traduction française de Charles Mardrus (1898-1904), qui se donnait pour exacte et complète, rajoutait du graveleux. Les *Mille et une nuits* sont encore le terrain de retraductions récentes en français. Aucune pourtant n'élimine la version de Galland. Elle mène la vie d'une œuvre.

En Angleterre aussi le XVIIIe siècle est le temps des belles infidèles, avec le Virgile de Dryden, ou la recréation de Rabelais par Thomas Urquhart (1653-1693). Pope est alors le grand traducteur de l'*Iliade* (1715-1720) et de l'*Odyssée* (1725-1726). Là où Pope met des rimes plates, William Cowper, dans l'*Odyssée*, en 1791, fait des vers blancs. Dryden, dans une préface à sa traduction des *Épîtres* d'Ovide, voit la traduction selon trois techniques et, curieusement, pour la poétique aujourd'hui, ce sont trois manières de nier la traduction : la première, qu'il appelle métamorphose, est le mot à mot; la deuxième, la paraphrase ou traduction libre, voie médiane; la troisième, l'imitation, où l'original n'est plus qu'un point de départ.

La réflexion théorique qui fait date sur la traduction, en Angleterre, est l'*Essay on the Principles of Translation* en 1791, d'Alexander Fraser Tytler, lord Woodhouslee (1747-1814), qui institue la comparaison entre des traductions. Ses trois principes n'apportent rien de nouveau. Le premier porte sur le sens et les idées, le deuxième sur le style (sans voir la contradiction qu'il y a

à séparer le style et les idées, surtout si on y introduit de clarifier et de corriger éventuellement ce qui semble obscur dans l'original) et, pour la poésie, Tytler redit ce que disait Du Bellay : « none but a poet can translate a poet » ; le troisième principe requiert pour la traduction l'aisance d'une composition originale, c'est l'annexion – choisir des équivalents en langue d'arrivée pour les proverbes et expressions idiomatiques. Il finissait sur la nécessité d'une affinité de « génie » entre l'original et le traducteur.

En France, Saint-Évremond (1610-1703) en reste aussi au « de ne traduire les poètes… » si on ne l'est pas, dans *Quelques réflexions sur nos traducteurs* (1684). D'Alembert publie des *Observations sur l'art de traduire*, en 1763, et Rivarol un *Discours préliminaire à la traduction de l'Enfer*, en 1783.

En Allemagne, traduire, aux XVII^e^ et XVIII^e^ siècles, signifie d'abord revaloriser la langue allemande. La requête de spécificité des langues veut la supériorité de l'allemand sur le français et l'anglais pour rendre Homère. C'est le lien à la psychologie des peuples posé par Herder dans son *Ueber den Ursprung der Sprache, Sur l'origine du langage*. Johann Gottsched (1700-1766), qui traduit les classiques français, fonde en 1732 les *Critische Beyträge*, la première revue consacrée aux problèmes de traduction. Là aussi la belle infidèle discrédite la traduction et les traducteurs. Après de nombreuses tentatives pour traduire Shakespeare, c'est August Schlegel (1767-1845) qui en réalise une traduction durable. Ludwig Tieck traduit *Don Quichotte* (1795-1799) pour jusqu'aujourd'hui, et l'*Iliade* (1778), l'*Odyssée* (1781) de Johan Heinrich Voss sont encore considérées comme des classiques. La Bible allemande de Moses Mendelsohn, en 1778, a été importante, pour le rapport culturel entre judaïsme et germanité.

Pendant ce temps, en Russie, Pierre le Grand et Catherine II font des commandes officielles de traduction, et la traduction prend une part constitutive à l'élaboration de la langue, et même de la métrique.

Le XIX^e siècle. Traduire à l'identique

Le romantisme revient, par son sens de la spécificité, à la recherche de l'original. Étrangement, dans son rejet de l'universalité à la française, il inaugure une requête de spécificité qui, née d'Allemagne, s'est universalisée.

Schleiermacher, dans son essai de 1813, distinguait les deux directions toujours fondamentales, vers la langue de départ ou vers la langue d'arrivée. Humboldt, dans sa préface à sa traduction de l'*Agamemnon* d'Eschyle, en 1816, marque un retour à l'exactitude. Goethe, dans son *Divan occidental-oriental*, en 1819, distingue trois types de traduction : celle qui fait connaître en adaptant et supprime les particularités du style – la Bible de Luther ; la traduction « parodistique » – l'adaptation à la française, qui donne l'impression d'un original en langue d'arrivée ; enfin « la suprême et dernière période, celle où l'on voudrait rendre la traduction identique à l'original, en sorte qu'elle puisse valoir non à la place de l'autre, mais en son lieu. [...] Une traduction qui vise à s'identifier avec l'original tend à se rapprocher en fin de compte de la version interlinéaire et facilite hautement une compréhension de l'original ; par là nous nous trouvons en quelque sorte involontairement ramenés au texte primitif, et ainsi s'achève finalement le cycle selon lequel s'opère la transition de l'étranger au familier, du connu à l'inconnu ».

Le XIX^e siècle est à la fois le sommet de l'universel et le début de son déclin, le commencement des nationalismes de langue-culture, malgré l'hégémonie européenne du français. Les traductions sont inséparables du romantisme : tout Walter Scott par Auguste Defauconpret (1767-1843), tout Shakespeare par François-Victor Hugo, les Sonnets en 1857, le théâtre de 1859 à 1866.

Les écrivains traduisent : Chateaubriand, le *Paradis perdu* de Milton, en 1836, en prose ; Mérimée traduit Pouchkine ; Nerval traduit Goethe, Bürger et surtout Heine ; Baudelaire et Mallarmé, Edgar Poe.

Nerval a été un grand traducteur par le sens de l'incompréhensible qu'il a su maintenir, malgré le tour conventionnel et l'académisme de jeunesse de son *Faust*. Il a été, dans ses traduc-

tions comme dans son écriture, un des très rares à tenir ensemble, c'est son affinité avec Goethe, la poésie savante et la poésie populaire, par un même sens du mystère.

Le russe commence son existence littéraire en français par Pouchkine, mais c'est les nouvelles, pas les poèmes. Plus tard, après 1880, les premiers traducteurs de Dostoïevski filtrent ce qu'ils prennent pour un torrent boueux. L'idée reçue du russe langue jeune et du français langue vieille peut se suivre jusque dans des préfaces récentes de traducteurs. J'en cite une plus loin.

Les traductions des textes religieux et littéraires de la Chine, du Japon et de l'Inde se multiplient. Eugène Burnouf traduit la *Bhagavad-Gita* en 1861.

Michelet traduit Vico en 1825, un siècle après la première édition de *La Scienza Nuova*. Bentham, John Stuart Mill, Spencer, Darwin attendent beaucoup moins. Kant a attendu de 1830 à 1865 pour être entièrement traduit en français. Hegel, Marx, Schopenhauer, Nietzsche attendent beaucoup moins.

La Bible continue de susciter des traductions confessionnelles. Les plus significatives sont celle de Samuel Cahen (1831-1853) ; celle de Louis Segond (l'Ancien Testament en 1874, le Nouveau en 1880), encore éditée ; celle du rabbinat, en 1899, tableau du judaïsme français d'alors, par son effacement du signifiant hébreu, mais toujours éditée ; la catholique du chanoine Augustin Crampon (1894-1904), qui a été éclipsée par la Bible de Jérusalem (1955). Comme tentatives littéraires, des traductions de Renan : *Job* en 1858, le *Cantique des cantiques* en 1860, l'*Ecclésiaste* en 1882. On théorise peu : Mme de Staël, dans *De l'esprit des traductions* en 1820 ; des remarques éparses de Hugo, dont l'éloge de la traduction littérale en note aux *Orientales*.

Les Anglais du XIX^e^ siècle sont classicisants. Coleridge traduit Schiller. La grande traduction de l'époque est celle des *Rubâiyat* d'Omar Khayyam par Edward Fitzgerald en 1859, qui est restée un classique. Son auteur disait : « It is better to be orientally obscure than Europeanly clear » – mieux vaut être obscur à l'orientale que clair à l'européenne. Matthew Arnold (1822-1888), dans *On Translating Homer*, en 1861, en intégrant dans la pensée du traduire une critique des traductions, s'en tient essentiellement

au principe « de ne traduire les poètes… » pour rendre les quatre qualités qu'il voit dans Homère : qu'il est rapide, simple, direct, noble, en rejetant l'illusion historiciste de l'archaïsme autant que la fausse transparence.

En allemand, Friedrich Rückert (1788-1866) est alors le plus grand traducteur de l'Orient - du persan, de l'arabe, du sanscrit. Il faut ajouter à la continuité de la Bible la traduction et l'œuvre exégétique de Samson Raphaël Hirsch (1808-1888), particulièrement sur le Pentateuque (1867-1878) et les Psaumes (1883).

Chez les Russes, certains des grands écrivains sont aussi des traducteurs. Leurs traductions, comme dans le domaine allemand, sont incluses dans les éditions de leurs œuvres. Pouchkine, à propos de la traduction du *Paradis perdu* de Milton par Chateaubriand en 1836, note l'exigence nouvelle de voir les écrivains « dans leur costume national et avec leurs défauts naturels », contre le goût d'avant qui privilégiait « l'esprit et non la lettre », et il loue Chateaubriand d'avoir traduit *mot pour mot, slovo v slovo*[5]. Ce sont surtout les poètes qui ont été de grands traducteurs : Lermontov, pour Goethe ; Tioutchev (1803-1873) qui traduit des poèmes de Goethe et de Schiller ; Annenski (1855-1909), pour la poésie française, de Baudelaire aux symbolistes.

Le XX^e siècle. Mise en scène du traduire

Au XX^e siècle, c'est le rôle de communication qui s'est développé dans la traduction, en même temps que l'activité métatraductrice. L'interprétation de conférence apparaît en 1919. Elle est alors consécutive. Elle devient simultanée au procès de Nuremberg, après la deuxième guerre mondiale. La guerre froide promeut la machine à traduire, en 1954. C'est essentiellement de ses limites, l'absence d'une théorie de la syntaxe, qu'est sorti le programme, militairement financé, de la grammaire générative.

5. Article « Sur Milton et la traduction du *Paradis perdu* par Chateaubriand » paru dans *Le Contemporain* (*Sovremennik*) en 1837 ; A.S. Pouchkine, *Polnoe Sobranie Sotchinenij*, Moscou, Ac. des Sciences, 1958, t. 7, p. 488.

En littérature, dans le domaine français, les Anciens, sans cesse recommencés, ont suscité et continuent de susciter des traductions nombreuses de Sapho. L'*Odyssée* de Victor Bérard paraît en 1925. *L'Énéide* de Klossowski en 1964 fait scandale par son littéralisme. Les sonnets de Shakespeare passent encore pour les mieux traduits dans la version en prose de Pierre Jean Jouve, de 1955. Qui est seulement moins pire que les autres. Lewis Carroll rejoue ses jeux de mots par Henri Parisot. On ne compte plus les *Hamlet*, entre autres celui d'Eugène Morand et Marcel Schwob en 1899, d'André Gide en 1946, d'Yves Bonnefoy en 1957. Mais sans doute un des plus grands traducteurs français est alors Armand Robin (1912-1961), qui traduit de tout, dans *Ma vie sans moi*, en 1940. Musil se lit en français à travers Philippe Jaccottet, mais l'*Odyssée* de Jaccottet n'a pas la beauté d'Homère. Il y a aussi les fausses belles, réputées mais surfaites, comme celles de Pierre Leyris pour les poèmes de Hopkins ; celles qui ont rempli le marché mais n'ont été que le passeur d'une partie du sens, comme la traduction de Kafka par Alexandre Vialatte. Il y a les vraies belles comme les « negro spirituals » traduits par Marguerite Yourcenar dans *Fleuve profond, sombre rivière*, en 1973. Et le phénomène marginal de l'auto-traduction comme réécriture chez Beckett.

Le XX^e^ siècle de la traduction, en France, est l'introduction massive du roman latino-américain. Jean Prévost traduit Lorca. Les écrivains français préfèrent réécrire le théâtre du Siècle d'Or, Albert Camus traduit Calderón ; Supervielle, Lope de Vega. On n'arrête pas de traduire Dante, mais mal : on lui enlève sa prosodie et ses rythmes, et on prétend n'en garder que la rapidité. La critique de complaisance reste sourde. En revanche, Dostoïevski commence à parler français avec André Markowicz, mais avec un léger accent Céline. Marina Tsvétaïeva revit dans Ève Malleret. Jean de la Croix, dans Jacques Ancet. *La Mouette* de Tchekhov, dans la traduction d'Antoine Vitez, qui voyait la mise en scène comme une traduction, la traduction comme une mise en scène.

L'immense matière traduite est loin de signifier qu'il y a de grandes traductions, mais une multiplication des traductions. La Bible ne cesse pas d'être confessionnelle dans la Bible de

Maredsous, en 1949, du dominicain Georges Passelecq ; puis, la très catholique Bible de Jérusalem (1955) déshébraïse tant qu'elle peut ; Édouard Dhorme est encore un dominicain. Chez lui l'érudition est la confession (1956-1958) ; il y a la traduction du chanoine Osty (1973), et la *TOB* (Traduction Œcuménique de la Bible, protestants et catholiques réunis, dont le nom joue sur *Tov*, qui signifie « bon » en hébreu) en 1975. À quoi s'oppose une vieille réaction littéraliste, dont le patron pourrait être Aquila (au II^e^ siècle), chez Edmond Fleg (1959, 1963) que reprend André Chouraqui en 1974, dont le succès est fondé sur ce malentendu, qu'il pense donner l'original à entendre, alors que sa traduction, mal entendante, multiplie les incohérences et les pataquès. Parce qu'il n'a pas le sens d'ensemble qu'est le rythme.

Contre le mépris ancien envers les traducteurs, l'époque valorise la traduction en multipliant les prix. Mais la traduction reste massivement solidaire des notions de la langue, de la stylistique. Une poétique de l'oralité ne fait que commencer.

Les grandes traductions anglaises sont sans doute celle de Scott Moncrieff pour *À la recherche du temps perdu*, en 1941 ; de Michael Hamburger pour Hölderlin et d'autres poètes allemands ; de Arthur Waley pour la poésie chinoise et japonaise, de 1916 à 1947.

Dans le domaine allemand, les poètes d'abord sont les auteurs des traductions qui comptent et qui durent : Stefan George traduit de longs extraits de *La Divine Comédie*, les *Sonnets* de Shakespeare, *Les Fleurs du mal* de Baudelaire, des extraits de Dante Gabriel Rossetti, Swinburne, Verlaine, Rimbaud, Henri de Régnier, Verhaeren, D'Annunzio, des poètes polonais, danois, hollandais ; Rudolf Borchardt traduit Dante ; Rilke traduit Verlaine, Mallarmé, Valéry. Franz Rosenzweig et Martin Buber remettent la Bible en allemand, *Die Schrift und ihre Verdeutschung* (1925-1938), traduction révisée par Buber en 1954, 1962. Paul Celan traduit beaucoup la poésie française contemporaine, mais aussi la poésie russe contemporaine, la poésie anglaise et américaine, de Shakespeare à aujourd'hui, Ungaretti, Pessoa, des poètes roumains, et David Rokeah, israélien. Heinrich Böll, Hans Enzensberger, Martin Walser aussi traduisent.

De ce début du siècle émerge la préface de Walter Benjamin à sa traduction des *Tableaux parisiens* de Baudelaire, « la tâche du traducteur », en 1923. Elle reste le manifeste de l'altérité contre l'annexion coutumière à l'identité, mais de langue à langue, non dans une poétique des textes.

L'allemand dispose de deux mots-concepts que n'a pas le français. Stefan George appelait ses traductions *Umdichtungen*, des poèmes transformés, des trans-poèmes ; Celan, dans ses traductions, est un *Nachdichter*, la *Nachdidchtung* est un poème d'après un poème, entre la transcription exacte et l'adaptation.

Les Russes font de grandes traductions : Alexandre Blok, de Heine, mais aussi une pièce de Rutebeuf et de Grillparzer ; Pasternak, de Shakespeare ; Marchak, la poésie anglaise ; Lozinski, *La Divine Comédie* en 1946. On parle de théorie de la traduction en Russie dès les années vingt. Mais la théorie ne fait qu'opposer une doctrine de l'exactitude philologique, promue science de la traduction, à la traduction comme un art. On verra plus loin, quand il s'agit de traduire des vers, combien cette pratique est culturelle, située, et comment des Russes prennent les vers pour la poésie.

État des lieux

La traduction s'est professionnalisée. Elle s'enseigne. Les manuels se multiplient. Ils généralisent la conception, où s'inscrivent les traités de stylistique comparée, que la traduction littéraire est un passage de langue à langue. Ce qui est incontestable, mais insuffisant. Puisqu'il y manque le lien indispensable à une poétique des textes à traduire.

Le signe cependant de la nécessité d'une poétique pour traduire est le groupement des grandes traductions autour des grands textes, c'est-à-dire ceux qui ont inventé une poétique qui reste nouvelle – Ezra Pound définissait la littérature *news that stays news* – et qui constituent indéfiniment des injonctions à les continuer, à les réénoncer. La retraduction fait partie de leur capacité à se recommencer. Il y a cette reprise toujours du traduire pour Homère, la Bible, Dante, Shakespeare, parmi d'autres.

Or on ne peut que constater qu'un grand texte n'entraîne pas qu'une traduction en soit grande aussi, c'est-à-dire qu'elle ait tout d'une œuvre, qu'elle dure comme elle, avec un même mode d'activité. Au contraire, les grands textes sont suivis d'une grande quantité de traductions médiocres, qui ne montrent que les limites de leur époque.

De plus, des courants et des décalages culturels, politiques, philosophiques entraînent des retards à la traduction parfois considérables, ou des non-traductions, tout comme inversement des modes favorisent certaines traductions plutôt que d'autres. Des textes de l'École de Francfort ont attendu une quarantaine d'années. La *Biographia literaria* de Coleridge n'a jamais, sauf erreur, été traduite en français.

Si on passe du sens descriptif neutre au sens évaluatif que contient implicitement tout terme qui désigne un acte ou un objet auquel est attribuée une valeur, et si on attache à la notion de traduction la valeur potentielle maximale où elle prétend par son projet même, et à quoi toute traduction se mesure, alors on peut dire qu'une mauvaise traduction (au sens neutre) est une non-traduction (au sens évaluatif). Ainsi, comme on a déjà vu, métaphoriquement mais essentiellement, certaines œuvres ont été traduites, d'autres, jamais, ou pas encore. Il y a de l'imprédictible dans le traduire. Rabelais passait pour intraduisible en russe, parce qu'il était mal traduit, quand il « s'est mis à parler russe », comme le dit Bakhtine, dans le *Gargantua et Pantagruel* de Lioubimov, en 1961. En ce sens, si Virgile a connu, rarement, quelques transformations heureuses, Lucrèce n'a jamais eu de tels bonheurs. Et il n'y a toujours pas de Bible française.

Les grands traducteurs ne sont pas grands seulement de l'importance des textes qu'ils ont traduits. Il y a ceux qui sont grands de cette même grandeur : Jérôme, Luther, le groupe de la *King James Version* de 1611, pour la Bible. Mais aussi Lermontov pour tel petit poème de Goethe. La grandeur n'est pas affaire de dimension. Mais d'intensité. Même elle peut être d'un autre ton que celui de l'original, comme pour Galland et ses *Mille et une nuits*. Il y a ceux qui ont été grands par l'effet de langue qu'ils ont produit, plus que par la taille de leur auteur : Oresme, traducteur

d'Aristote ; ou par l'effet culturel, leur traduction même restant dans le déchet de l'époque, comme Mme Dacier ; ceux qui ont transformé le rapport entre identité et altérité, en rompant avec les traditions, même s'ils ont peu traduit : Edmond Fleg, en français, pour la Bible ; ceux qui se sont tant identifiés à l'œuvre à traduire qu'ils en ont fait leur œuvre, comme Baudelaire, avec Edgar Poe ; ceux qui ont été grands parce qu'ils ont eu aussi une conception d'ensemble du traduire – Jérôme, Luther ; ceux qui laissent surtout une telle synthèse : Etienne Dolet, Walter Benjamin, Valery Larbaud.

Une grande traduction est une contradiction tenue, au sens contraire de la conception courante qui tend à la résoudre dans une direction ou une autre, entre les deux termes de la dualité du signe : vers la langue de départ ou vers la langue d'arrivée, vers la forme ou vers le sens, vers l'exactitude ou vers une beauté d'adaptation, toujours dans l'effacement du traducteur.

La fidélité et la modestie qui moralisent son entreprise la lui justifient en apparence. À son insu elles empêchent la subjectivation du langage tout entier que l'aventure exige. C'est aussi qu'elles la confondent avec une subjectivité psychologique. La société alors, par le cumul des idées toutes faites sur le langage et la littérature, le possible et l'impossible, interdit la traduction comme invention d'un sujet historique par cet acte de langage.

Cette contradiction traditionnelle s'expose clairement dans *Sous l'invocation de saint Jérôme* de Valery Larbaud. Il y défend l'idée d'un traducteur modeste et fidèle, effacé, qui pourtant doit participer à la beauté de l'unique : « Ce n'est pas une entreprise obscure et sans grandeur que celle de faire passer dans une langue et dans une littérature une œuvre importante d'une autre littérature. » C'est qu'il y a, en plus du sens des mots, « un sens moins apparent, et qui seul crée en nous l'impression esthétique voulue par le poète. Eh bien, c'est ce sens-là qu'il s'agit de rendre, et c'est en cela surtout que consiste la tâche du traducteur ». *Traduire ce que les mots ne disent pas, mais ce qu'ils font.* Comme on verra. Oui, mais cela ne saurait s'accomplir par la disparition du traducteur dans sa traduction, puisque « ce sens *littéraire* des ouvrages de littérature, il faut d'abord le saisir ; et il ne suffit pas

de le saisir : il faut encore le recréer ». Ce qui demande l'engagement maximal d'un sujet spécifique, pour que le sujet du traduire soit sujet du poème, pour qu'il y ait l'invention réciproque d'un texte et du traducteur comme sujet par cette activité. L'effacement prescrit par la conception normative est l'une des deux conditions pour que cette activité n'ait pas lieu, l'autre est la représentation du langage comme langue, mot, sens, forme – signe.

La condition double de la grande traduction est claire. Ses deux composantes y sont inséparables : une subjectivation généralisée du langage qui en fait l'invention d'un sujet, l'invention d'une historicité, et c'est cela qui dure – Amyot, Baudelaire ; une intuition du langage comme un continu de rythme, de prosodie, une sémantique sérielle.

Le rythme, organisation du mouvement de la parole dans l'écriture, est alors l'unité d'équivalence dans une poétique de la traduction. La Bible, avec sa rythmique irréductible à une opposition entre vers et prose, joue un rôle pilote, pour la traduction comme pour la théorie du langage. D'où sa place dans ce livre. Le rythme, organisation du continu, rejette au discontinu du signe l'opposition traditionnelle entre le littéralisme et le sens pour le sens, situation que la conception courante du langage fait à la traduction, et telle que ses partisans peuvent seulement voir la poétique comme une recherche de la forme, tournée vers la langue de départ, et selon le signe. Des *sourciers*. Ce contresens appartient au comique de la pensée. Les dieux rient dans Homère. Sans aller si haut, il y a aussi un rire de la théorie.

Les problèmes du traduire ne sont autres que ceux de la théorie générale du langage, tels qu'on peut les voir à partir d'une critique du signe, elle-même possible et nécessaire seulement comme une pensée d'ensemble du langage et de la littérature. Les problèmes du traduire mettent à nu les effets du signe. C'est en quoi la traduction est à la fois une poétique expérimentale et un poste d'observation unique pour la théorie du langage. Le rôle théorique de la traduction est de contraindre à reconnaître l'oralité, l'historicité, la modernité. Leur lien.

L'histoire du traduire montre qu'il n'y a pas d'un côté la théorie, de l'autre les traducteurs. Comme le prétendent certains

empiristes qui traduisent par là des idées toutes faites. De Cicéron à Nida, en passant par Jérôme et Luther, Dolet et Benjamin, tous ceux qui ont laissé une pensée du traduire sont des traducteurs. Leur pensée a toujours été d'expérience, et souvent polémique, parce qu'ils se défendaient, comme Jérôme et Luther.

Tout autre est une doctrine qui inclut l'acte de traduire dans sa propre préconception, comme illustration de rapports entre langue et culture, chez Georges Mounin, ou comme un cas particulier du comprendre, chez Heidegger, Michel Serres ou George Steiner. Cependant même de telles doctrines rattachent la traduction à une théorie d'ensemble.

Soit expérience, soit doctrine, la réflexion sur la traduction requiert d'être une partie d'un ensemble. Cet ensemble est l'infini du langage. En quoi il ne saurait y avoir une « traductologie » autonome, sous peine d'entraîner aussitôt une « philosophie spontanée » du langage.

Mystère, quand on refuse d'en faire un problème, la traduction littéraire ne peut réellement se faire sans sa théorie ni son histoire.

Si l'infidélité n'était affaire que de philologie, de savoir, elle serait vite jugée. La fidélité ne se contente pas d'une confrontation terme à terme. Elle impose la question de l'ensemble, celle de la cohérence interne du texte, de son oralité, de sa poétique comme système de discours. Tout bonheur isolé contribue à la disparate, qui est la ruine de l'ensemble. Cet ensemble à son tour suppose une vision d'ensemble. Dont l'absence se voit tôt ou tard. Ainsi des traductions d'abord fêtées apparaissent avec le temps incohérentes : la Bible de Chouraqui, par son mélange des tons. Mme Dacier, qui se croyait fidèle, écrivait avec l'héritage des Précieuses, par périphrases : l'âne devenait « l'animal patient et robuste, mais lent et paresseux », et « pauvre fou », « prince trop magnanime », évitaient le style bas. La fidélité d'une époque paraît infidélité plus tard, parce qu'elle était sans le savoir une fidélité non au texte, mais à l'époque.

La force d'une traduction réussie est qu'elle est une poétique pour une poétique. Pas du sens pour le sens ni un mot pour le mot, mais ce qui fait d'un acte de langage un acte de littérature.

I

LA PRATIQUE, C'EST LA THÉORIE

Poétique du traduire, non traductologie

Je dis « poétique », pour la traduction, et non « traductologie » – qui signifie *science* de la traduction – pour trois raisons, qui se tiennent.

La première raison est que la poétique implique la littérature, et par là empêche ce vice majeur des théories linguistiques contemporaines, de travailler sur le langage en le séparant de la littérature, c'est-à-dire en le compartimentant, d'où des empirismes descriptivistes régionaux et dogmatiques sans théorie du langage. Au contraire, la poétique ne se développe en procédure de découverte que si elle tient ensemble la théorie de la littérature et celle du langage. Si elle devient elle-même la théorie du langage. Ici, la poétique dans la traduction joue un rôle majeur comme poétique expérimentale. La poétique n'est plus alors qu'un homonyme de ce que le post-structuralisme désigne de ce même nom dans sa description des structures narratives. Ainsi la poétique a un rôle et un effet critiques. Critiques, c'est-à-dire de reconnaissance des stratégies et de stratégie contre le maintien de l'ordre que constituent les dogmatismes phénoménologique ou sémiotique, ces producteurs d'ignorance à circulation uniquement interne.

La deuxième raison est que la poétique, en incluant la traduction dans la théorie de la littérature, non seulement permet de distinguer clairement les problèmes philologiques (le savoir de la langue) des problèmes proprement poétiques, qui supposent l'étude préalable de la poétique d'un texte, mais surtout elle permet de situer la traduction dans une théorie d'ensemble du sujet et du social, que suppose et met en œuvre la littérature, et qu'il appartient à la poétique de reconnaître. Par quoi la poétique,

étude des œuvres littéraires, devient, par là même, en restant ou plutôt en devenant ce qu'elle est, une poétique du sujet, une poétique de la société. Une solidarité du poème, de l'éthique et de l'histoire. La poétique de la traduction y fait l'étude du traduire, dans son histoire, comme exercice de l'altérité, et mise à l'épreuve de la logique de l'identité. Reconnaissance que l'identité n'advient que par l'altérité. De même que l'ethnologie contemporaine apparaît de plus en plus comme une ethnologie de soi après avoir été une ethnologie de l'autre, ici, les notions et les pratiques bougent, les éléments normatifs se démasquent, les résistances apparaissent pour ce qu'elles sont, liées à des mythes de la langue qui sont aussi des mythes politiques et xénophobes : le mythe du génie des langues (comme celui de la clarté française). Ainsi la traduction est inséparable de la transformation des relations interculturelles. De leur logique. Elle est le meilleur témoin de l'implication réciproque entre l'historicité et la spécificité des formes de langage comme formes de vie. Avec leur éthique et leur politique.

Il y a encore une troisième raison pour parler de poétique du traduire. La première tenait au rôle de révélateur que joue la littérature pour la théorie du langage, la deuxième donnait à la traduction sa situation et son importance maximales dans la théorie de la société, la troisième est un effet épistémologique : se prémunir contre le scientisme structuraliste-sémiotique, aggravé du flou phénoménologique perpétuellement intéressé à séparer entre une essence et une histoire, à son profit, par l'opération de la pureté. La poétique du traduire n'est pas une science, d'abord parce qu'il y a de l'imposture à parler ici de *science*. À moins qu'on ne dise exactement quel sens on donne à ce terme. Qu'on dise clairement qu'on lui donne son sens à la fois XVIII^e^ siècle, dans *L'Encyclopédie* et philosophique (hégélien), allemand, de *Wissenschaft*. Mais même cette précision n'éliminerait pas des confusions complaisantes avec le sens moderne de *science* (au sens des sciences expérimentales ou des sciences exactes), le sous-entendu d'une continuité possible, sinon déjà en cours, avec ce sens. Il y a là une germanisation idéologique du terme, c'est-à-dire un philosophisme, derrière son innocente bonne volonté qui

témoigne, au mieux, d'un confusionnisme philosophique[1], et d'une confiance naïve au langage (confiance toujours punie), et au pire, d'un impérialisme que la géographie universitaire internationale confirme.

La poétique du traduire n'est donc une science en aucun des sens du mot *science*. Parce que précisément elle est une théorie critique, critique de la science chaque fois que celle-ci s'identifie au savoir, à ce que Horkheimer appelait la théorie traditionnelle, maintien de la société telle qu'elle est, et j'ajoute : de la théorie telle qu'elle est. Ici, il s'agit de la théorie du signe, et de son paradigme dualiste non seulement linguistique, mais philosophique, théologique, social et politique. La poétique est une théorie critique au sens où elle se cherche comme théorie d'ensemble du langage, de l'histoire, du sujet et de la société, et récuse les régionalisations traditionnelles, mais aussi au sens où elle se fonde comme théorie de l'historicité radicale du langage. La traduction y joue un rôle majeur.

C'est pourquoi l'empirique est le terrain même de la lutte contre l'empirisme, parce que ce dernier, avec son libéralisme apparent, son honnêteté apparente (les notions de fidélité, de transparence du traducteur) masque le dogmatisme de la référence à la langue seule, dans la méconnaissance du discours ; le dogmatisme de l'ahistoricité dans la méconnaissance de l'historicité du traduire, et du texte.

Le piège traditionnel de la théorie traditionnelle est d'identifier cette poétique du texte au littéralisme, de même qu'elle confond la poésie et la versification. Il ne s'agit pas ici d'opposer la *signifiance* (cette production de sens rythmique et prosodique par tous les sens y compris en débordant le signe) à la *signification* et au *sens* comme la théorie traditionnelle oppose la forme au sens et la lettre à l'esprit. Il s'agit de montrer que le discours

1. Se détourner de la poétique ramène inévitablement à l'herméneutique et à Heidegger, comme il apparaît clairement chez Antoine Berman, *Pour une critique des traductions : John Donne*, Gallimard, 1995, p. 14-15. Position faible, et affaiblissante. Celle des idées brouillées. Encore un test de l'acritique contemporaine. Ce n'est pas impunément qu'on méconnaît la nécessité de la poétique.

ne se pense pas avec les concepts de la langue. La traduction d'un texte comme discours (et non langue) doit, en conséquence, accepter d'autres risques et ne plus se borner à respecter les autorités de la langue et du savoir qui sont en même temps l'ignorance de la poétique. L'ignorance du rythme.

L'ensemble présenté ici tente de montrer à la fois l'inséparabilité entre la théorie et la pratique et, à travers la spécificité de quelques rapports linguistiques-culturels l'identité à lui-même du signe et des traductions selon le signe, en même temps que la possibilité de renouveler la traduction par un nouveau programme théorique : le programme du rythme comme organisation de l'historicité du texte. Traduire ainsi n'est pas plus difficile, mais différent. La traduction aussi sera différente. Et si elle ne confond pas rhétorique et poétique, métrique et rythme, sens et signifiance, en rabattant l'altérité sur l'identité, oui la traduction sera meilleure, simplement parce que, en rapport avec un texte elle fonctionnera comme un texte. Elle ne sera plus simplement portée par une interprétation, elle en sera à son tour porteuse. Elle aura atteint sa propre littérarité.

La poétique du traduire est le chemin de cette littérarité. Le travail en cours d'une poétique de la société.

Les traductologiques

Il y a une permanence, et même une rémanence, sinon une éternité, plus qu'une actualité d'un vieux combat entre des représentations de l'acte et de l'activité de traduire qui se mènent toutes dans un certain nombre de duels rituels, entre un sens métaphorique abstrait et un sens empirique concret, entre théoriciens et praticiens, entre la théorie et le rejet de la théorie, entre des compréhensions diverses de ce qu'on peut appeler *théorie*. Et des théoriciens avec ou sans théorie. Dans tout cela, c'est toujours du sens du langage qu'il s'agit. Et du sens de la chose littéraire. Suite du vieux dicton sur les grammairiens batailleurs.

Dans la vieille histoire de l'interprétation, la traduction a toujours été un signe qui tue ou qui fait vivre les textes, le *shibboleth* des passages de littérature en littérature. Les modernes ne font, comme les anciens, que naviguer entre la mise à nu des mécanismes et leur méconnaissance. Les moyens ont changé. Pas nécessairement les stratégies et les enjeux. Cela suffit à l'aventure. Pour se situer.

Le surprenant, dans cet inventaire, c'est que les praticiens empiristes autant que les tenants d'une traductologie, les uns comme les autres isolent le traduire. Les praticiens font ainsi de la traductologie sans le savoir.

Tout bilan périssable, il y a lieu plutôt d'illustrer les points de vue les plus caractéristiques, quelle qu'en soit la date. Ainsi *Literature and Translation* de Louvain [1] situait les problèmes de

1. James S. Holmes, José Lambert et Raymond Van der Broeck (eds), *Literature and Translation, New Perspectives in literary studies*, Leuven, Acco, 1978.

la traduction dans la sémiotique, dans une « rhétorique générale ». Le formalisme y maintenait la traduction comme rapport entre deux langues, non entre des discours, dans la variante hjelmslevienne du structuralisme, l'opposition entre expression et contenu, le style comme écart. L'effet de la pragmatique apparaissait sur *Factors in a Theory of Poetic Translating* de Beaugrande[2]. Application à la traduction de la « linguistique textuelle ». L'unité n'était plus le mot, la phrase, mais le texte. L'herméneutique y mettait le sens dans le comprendre et dans l'interprétant. Recourant, tout en critiquant Chomsky, à la notion de compétence. Le louable souci de ne pas oublier le lecteur menant au vague de la *« compétence poétique »*, qui avait aussi peu de valeur que la compétence linguistique, avec l'écart, la « déviation », la surprise, l'*« intention de l'auteur »* (p. 47). La théorie de l'information et la stylistique y maintenaient la langue (p. 99), avec ses catégories traditionnelles, le lexique, la morphologie, la syntaxe, autant de tiroirs à ouvrir et refermer successivement. Rejetant la forme au profit du sens-réponse béhavioriste, cette théorie visait une *« traduction objective »* (p. 88). Le scientisme et le vague à la fois de la pragmatique. Opposant la forme qui est l'erreur au sens qui est la vérité.

Traduction généralisée, la théorie de George Steiner changeait d'appellation en traduction française[3]. Le sous-titre anglais était fait sur le patron chomskyen de *Aspects of the Theory of Syntax*, et en français sur l'évocation de *Poétique de la traduction (Pour la poétique II),* auquel s'ajoutait le dire phénoménologique. En effet, Steiner met sur le même plan une poétique et une « métaphysique de la traduction », de même que en pleine ambivalence, il se rattache à la fois à Heidegger et à Walter Benjamin. Comme l'homme de culture dont parle Maurice Blanchot, qui veut tout avoir, Marx et Heidegger ensemble. Mais il sait qu'on ne peut présenter une théorie de la traduction qui ne soit en même

2. Robert de Beaugrande, *Factors in a Theory of Poetic Translating*, Van Gorcum, Assen, The Netherlands, 1978.

3. George Steiner, *Après Babel, Une poétique du dire et de la traduction*, Albin Michel, 1978, traduction de *After Babel, Aspects of language and translation*, Oxford, 1975. Analysés dans *Pour la poétique V*, p. 193-207.

temps une pensée de tout le langage, de toute la littérature. Impossibilité du régional. *Le conflit entre les théories de la traduction porte toujours aussi sur autre chose que la traduction.*

Du côté de l'histoire, *The True Interpreter*, de Louis G. Kelly[4], reste encore la meilleure histoire de la traduction que je connaisse, tenant compte des histoires mêlées de la linguistique et de la traduction. Ce n'est pas le livre d'une doctrine, comme ceux de Beaugrande et de Holmes, avec leurs œillères à l'information. Ces dogmatismes autistiques qui sont des enseignements de l'ignorance. Il ne tombe pas dans le piège scolaire de la *langue* et de la *parole* : la traduction est un « acte aussi social que le langage, et aussi individuel » (p. 227). Le mythe de la « fidélité » y est déjoué, puisqu'elle mène aussi bien à la traduction pragmatique, tournée vers la « réponse du lecteur » (p. 205) avec Catford et Nida, qu'à l'effort pour maintenir « la relation originelle entre la matière et la forme ». Non la forme, mais la relation. La traduction y est constamment référée à un ensemble historique et culturel, non pas dans le vague d'une pragmatique qui conjugue en fait une psychologie et une sociologie abstraites avec un peu de philosophie anglo-saxonne, de structuralisme et de grammaire générative.

Pour des praticiens anti-théorie, Georges Mounin reste toujours avec ses *Problèmes théoriques de la traduction*[5], « presque la référence exclusive[6] » selon une démarche auto-référentielle qui fait de son ignorance du reste une condition de son identification à « la tentative la plus originale et la plus approfondie menée en France » *(ibid.)*. Fonctionnement et idéologie de groupe dont ce n'est pas le seul exemple.

4. Louis G. Kelly, *The True Interpreter, A History of Translation, Theory and Practice in the West*, Oxford, Basil Blackwell, 1979. Depuis, essentiellement, ont paru : Robert Larose, *Théories contemporaines de la traduction*, Presses de l'Université du Québec, 1989 ; Henri Van Hoof, *Histoire de la traduction en Occident, France, Grande-Bretagne, Russie, Pays-Bas*, Louvain-la-Neuve, Duculot, 1991 ; et Michel Ballard, *De Cicéron à Benjamin, Traducteurs, traduction, réflexions*, Presses Universitaires de Lille, 1992. Ne pas confondre le récent avec le nouveau.

5. Georges Mounin, *Les Problèmes théoriques de la traduction*, préface de Dominique Aury, Gallimard, 1963.

6. *Le Français moderne*, octobre 1980, p. 292.

C'est le motif inusable des praticiens contre la théorie. Serge Fauchereau notait que « les théories sur la traduction sont généralement produites par ceux qui l'ont peu pratiquée[7] ». On ne peut pas mieux exposer le malentendu auquel prête, quand on le veut, la notion de *théorie* : elle est comprise comme une abstraction, au sens péjoratif et vulgaire, de ce qui est sans rapport avec les réalités *(c'est de la théorie!)* mais en même temps normative. *Les Problèmes théoriques de la traduction* de Mounin, précisément. Livre de linguiste qui exposait l'état du problème de la traduction dans les différentes théories linguistiques, faisant une linguistique descriptive, et même plutôt une description des linguistiques. C'est pourquoi les universaux y ont tellement de place. Rien sur ce qui se passe quand on traduit, encore moins comment il faut traduire. Un malentendu analogue oppose, au moins depuis Hugo, la critique littéraire et la création : ce soupçon « quant à l'utilité des théories dès qu'on pratique beaucoup quelque chose » *(ibid.),* ajoutait Serge Fauchereau. Avec l'assurance du praticien.

Un autre exemple d'autisme, mais présentant un très vif intérêt théorique, est celui du rapport entre la théorie abstraite du rythme, de Lusson et Roubaud[8] et la théorie de la traduction. Non sans confondre la théorie avec l'effet de groupe, la pensée avec le pouvoir, l'épistémologie avec le marketing intellectuel, selon une auto-référence unique. Déjà Dante, dans le *Convivio*, condamnait les traductions qui négligent le rythme. La théorie de la traduction rencontre la théorie du rythme, dès qu'elle prend en compte des textes. C'est la contradiction où se trouvaient Lusson et Robel[9]. Par leur théorie du rythme abstrait. Car ils ne se référaient qu'à la langue, pas au discours. S'aventurant imprudemment à émettre des thèses sur la traduction en se

7. Serge Fauchereau, « Traduire en collaboration », *Encrages : Poésie / Traduction* anglais-français / français-anglais, Université de Paris VIII, Dép. d'Études des pays anglophones, printemps-été 1980, n° 4-5, p. 35.

8. Je renvoie, pour la discussion détaillée, à *Critique du rythme, Anthropologie historique du langage*, Verdier, 1982.

9. Pierre Lusson et Léon Robel, « Traduction générale et traduction rythmique : vers la théorie », *Encrages* 4-5, p. 30-34. L'article supposait la théorie du rythme de Lusson et Roubaud.

défendant de faire « jamais appel à des considérations sémantiques » pour éviter des « implicites d'ordre philosophique et linguistique » – qu'ils ne faisaient justement ainsi qu'aggraver.

La requête de rigueur était mise dans le « calculable ». Dans la seule prise du marquage binaire, l'opposition du même et du différent, qui réduit le rythme au mètre. Le sens n'est pas calculable. Même le discontinu du sens n'est pas « discret ». Le rejet du sémantique suppose un rejet du discours au profit de la langue, de la valeur au profit de la forme. Quant au continu, ce scientisme ne sait pas ce que c'est.

Selon ce formalisme, un texte serait « l'ensemble de ses traductions significativement différentes ». Mais c'est linguistiquement et poétiquement impossible. Une traduction étant une historicité spécifique, un acte de langage spécifique. Un texte et ses traductions sont dans des histoires et des langues différentes et surtout des stratégies et des enjeux différents. Il n'y a pas d'unité culturelle d'un texte avec ses traductions. *Don Quichotte* n'est pas l'ensemble de ses traductions. Celle de Florian ne fait pas partie du texte, mais d'un ensemble culturel daté, comme la traduction de l'*Enfer* par Rivarol. C'est un autre objet, linguistique et culturel. Leurs histoires peuvent ne plus coïncider : c'est le cas de Béranger, en russe. Ainsi dans cette « Thèse » à l'énoncé intimidatoire l'historicité était et reste escamotée au profit des structures, comme le sujet-discours est escamoté par la langue. La poésie « mémoire et exploration de la langue » était une histoire sans sujet. L'extension maximale entraîne la compréhension minimale : c'est ce qui arrive à la définition abstraite du rythme (« le calculable de la structuration des objets »), refaisant le rêve leibnizien du calculable plaqué sur le langage.

Le langage, le rythme, la traduction ne peuvent que rejeter l'application naïve de l'épistémologie scientifique sur le discours, sur ses effets de signifiance et de sujet. La « traduction rythmique » de Lusson et Robel ne retient qu'un « squelette rythmique », ne vise qu'un « *homomorphisme métrique* ». Où se déclare l'identification du rythme au mètre. De plus, théorie normative : elle tend à des « consignes ». Et, paradoxale, elle ne peut fuir le sens que dans le sens. C'est son flou théorique.

Il n'y a pas de théorie, d'activité théorique sans tension. C'est le problème de la notion de « traductologie », comme théorie autonome, que défend Jean-René Ladmiral depuis *Traduire : théorèmes pour la traduction*[10]. Problème théorique, non simple question de mot. La spécificité du champ d'études n'est pas en cause. Mais l'autonomie supposée. Son rêve de science. À l'allemande. Il ne me semble pas qu'il y ait lieu de parler à son propos d'une « linguistique d'intervention », comme « aide théorique au travail du traducteur "sur le terrain" ». Rien là de spécifique. Toute pensée intervient toujours. L'enseignement est lui-même intervention. L'ignorance et les idées toutes faites interviennent au moins autant que le savoir.

L'objection vient de la théorie critique, chez Horkheimer et Adorno : une théorie qui touche au social – ce qui est le cas pour le langage, la littérature, la traduction – ne peut pas être une doctrine partielle, régionale, mais implique une théorie de la société. L'implication réciproque de l'histoire, du social, du langage, de l'art, s'oppose à la constitution d'une traductologie régionale. Vouée à être, selon leurs termes, une théorie traditionnelle.

Il y a sans doute un nombre indéfini de relations entre la théorie et la pratique. Qui les unissent et les séparent. Encore faut-il définir les termes. Par *théorie* (du langage), j'entends l'activité théorique (non telle ou telle « théorie »), comme recherche des fonctionnements, des stratégies, des enjeux, des notions implicites sur le langage que montrent et cachent à la fois les pratiques. Non pas le savoir, mais la recherche de ce qu'on ne sait pas dans le langage. De ce point de vue, je maintiens qu'on ne sait pas ce qu'on fait, si on pose qu'« il convient de rappeler qu'on doit bien séparer théorie et pratique quand il s'agit de traduire » (*Traduire*, p. 184). Conséquence : la place excessive faite à Mounin, la place faite à la question de l'intraduisible. Signe du statut essentialiste de la théorie de la traduction.

10. Jean-René Ladmiral, *Traduire : théorie pour la traduction*, Petite Bibliothèque, Payot, 1979. Et dans de nombreux articles. Comme « Philosophie de la traduction et linguistique d'intervention », Lectures 4-5, *Traduzione, tradizione*, Dedalo Libri, Instituto di Lingua e letteratura francese, Facoltà di Lingue, Università di Bari, agosto 1980, p. 11-42.

Malgré le statut théorique affiché du terme « théorème », cette traductologie est tournée en réalité vers la pragmatique, contre « les belles paroles d'une théorie » (*Traduire*, p. 111). C'est le discours d'un praticien anti-théorie. À l'argumentation linguistique de Mounin sur l'intraduisible, pas de réponse théorique, mais seulement une réponse pragmatique. Le problème de la synonymie (*ibid.*, p. 171) reste dans l'à peu près : dire que cheval canasson coursier sont « trois façons de dire "la même chose" » (p. 120) confond le signe et le référent. Le dualisme, récusé pour sa faiblesse théorique (p. 113), revient dans l'opposition entre sens et style, qui sous-tend l'opposition entre dénotation et connotation (p. 119). Ainsi est maintenue la stylistique, qui appartient tout entière à la théorie traditionnelle, par son présupposé de l'écart, de la langue. La connotation, critiquée théoriquement, est maintenue pragmatiquement. Donc dans un flou épistémologique. On n'est pas loin du bricolage des praticiens. Pourtant il s'agit toujours de théorie, par la distinction entre connotation sémantique et connotation sémiotique (p. 197).

La pragmatique met ensemble, parce qu'elle ne voit pas qu'elles divergent radicalement, la stylistique et la poétique (p. 173). La stylistique ne connaît, au mieux, que des structures. Elle peut être structuraliste. La poétique suppose le système, qui n'a rien à voir avec la structure.

Pratique et théorie, la traduction pose un problème épistémologique, celui de sa théorie du langage. Et le problème des rapports inévitables avec ce que la théorie du langage arrache à la philosophie du langage. Aucun de ces rapports n'est innocent. Aucun ne s'établit impunément pour les pratiques. C'est pourquoi il n'était pas bon, ni pour la théorie ni pour la pratique, de recourir à la linguistique de Hjelmslev (*Traduire*, p. 196). On demande à voir la poétique produisible par toute linguistique. Réciproquement, la théorie du langage qu'implique une poétique.

Il n'y a pas une poétique pour la littérature et la poésie seulement, et la théorie de la communication ailleurs. Il faut chercher une poétique de la philosophie, et de chaque texte philosophique : *Angst* est un seul signifiant chez Freud. Le traduire

tantôt par « angoisse » et tantôt par « peur » le module en signifiés. Il faut lire poétiquement la psychanalyse, et écouter les signifiants. C'est le moins qu'elle nous a appris. Référer la traduction à l'herméneutique, particulièrement pour des textes philosophiques, c'est rester dans le dualisme qui dissocie les signifiants des signifiés. Aussi c'est trop ou trop peu de dire qu'il y a une « dimension herméneutique [...] inhérente à toute traduction » (*ibid.*, p. 196). S'il s'agit de dire qu'il est question du sens, c'est un truisme inutile. S'il s'agit là d'une insertion dans la phénoménologie, où le texte est mis dans le comprendre, et dans l'interprétant, dans le « vouloir dire » phénoménologique et ses intentions, ce sont des *vieilleries sémantiques*, comme Rimbaud disait des « vieilleries poétiques ». Sans doute aussi y a-t-il des vieilleries philosophiques.

Cette insertion dans la phénoménologie situe sa profession de foi dans l'incompatible « à la fois adornien et heideggérien » (*ibid.*, p. 234, note 67). Comme le retour à l'idéologie du praticien pragmatique, celle de la *modestie*, de la *transparence* : « être et savoir disparaître » (*ibid.*, p. 247). Le traducteur qui disparaît se fait justice. Saint Jérôme et Luther n'ont pas disparu. La théorie classique creuse la fosse des modestes transparents.

La poétique est la politique du traduire

Il y a une politique du traduire. Et c'est la poétique. Comme il y a une éthique du langage, et c'est la poétique. Ou plutôt c'est l'inverse qui est fort : c'est que l'éthique n'est vraiment l'éthique que quand elle fait la poétique. J'essaie de mettre en rapport ces termes, parce qu'il me semble qu'on peut montrer qu'ils ne sont pas séparables. Qu'il y a à voir comment se tiennent la poétique et la politique.

Il ne s'agit pas de la politique immédiate de la traduction, bien qu'il y en ait une aussi, celle des éditeurs. J'essaie de mettre en rapport la notion d'identité et la notion d'altérité, de montrer que les conflits de l'identité et de l'altérité et la distinction entre altérité et différence importent à l'acte linguistique et poétique de la traduction. Et que dans ce rapport entre poétique et politique, le passage à l'oralité, la reconnaissance assez récente de l'oralité est un événement à la fois dans l'histoire de la traduction et dans l'historicité actuelle de la traduction.

La transformation en cours, au XX^e^ siècle, des rapports interculturels et de la pensée du langage joue ici un grand rôle. L'histoire de la traduction ne peut être isolée de l'histoire de ces transformations. À notre époque – et peut-être que seule la traduction comme terrain de pratique et de réflexion peut le montrer – on commence (non sans régressions, comme le montre le néo-tribalisme qu'est le multi-culturalisme) à passer d'une opposition entre identité et altérité à la reconnaissance d'une interaction entre l'identité et l'altérité, telle que l'identité apparaît comme n'advenant que par l'altérité, par une pluralisation dans la logique des rapports interculturels. Traduire contient une poétique et une politique de la pensée. Où le statut du sujet est capital.

La pensée du langage au XX^e siècle tient dans le passage de la langue au discours. La notion de langue est vénérable, elle a au moins 2 500 ans de capital de pensée. La notion de discours est très récente, elle date des années trente. Elle est fragile, instable. Logiciste dans la pragmatique. Pourtant cette notion de discours est l'invention majeure au XX^e siècle, dans la pensée du langage. Elle a un effet de théorie sur la traduction. Le passage des catégories de la langue aux catégories du discours est assorti d'un danger : croire qu'on pense le discours alors qu'on pense encore et encore le discours dans les notions de la langue. Le discours suppose le sujet, inscrit prosodiquement, rythmiquement dans le langage, son oralité, sa physique. Au XX^e siècle, une redécouverte de la physique du langage a commencé avec Jousse. Le passage de l'identité à un autre rapport à l'altérité, et le passage de la langue au discours, se rencontrent et agissent l'un sur l'autre dans la traduction.

Le paradoxe est que la littérature est la réalisation maximale du discours, et de l'oralité. L'épreuve maximale de la théorie du langage. C'est donc bien à partir de la littérature que la théorie de la traduction peut avoir un rôle critique, contre les résistances tendant à maintenir le savoir traditionnel, par exemple la séparation entre philologie et poétique. Ou la phénoménologie.

La phénoménologie de la traduction est le principal adversaire théorique. Son essentialisation du sens, chez Heidegger, n'est pas séparable de la phénoménologie du comprendre. Heidegger l'a explicité dans plusieurs passages. Dans *Parménide* (tome 54 de la *Gesamtausgabe*, p. 17-18) « comprendre est déjà traduire », il y a « un traduire originel » dans le rapport même qui fait le sens. Tout ce passage de Heidegger roule sur un jeu de mots, le déplacement accentuel entre *über'setzen* et *'übersetzen*, entre la traduction et le transport. Cette métaphore du transport, énoncée treize fois, a pour effet de noyer la notion linguistique empirique, banale de la traduction, du passage d'une langue à une autre, dans une notion du sens telle que si le « comprendre » est un « déjà traduire », il est l'opérateur, le justificateur par excellence de l'herméneutique. Traduire est donc dilué analogiquement dans l'histoire de l'interprétation. Ce qui a pour effet de

poser cette banalité spécieuse ou tout au moins insuffisante que pour comprendre il faut interpréter et pour traduire il faut d'abord avoir compris. Donc la traduction est nécessairement une interprétation. Il y a à secouer cette vérité trop bien établie, non pas pour espérer la faire tomber, mais au moins lui faire rendre ce qu'elle contient et ne montre pas.

Tout cela tient, chez Heidegger, dans l'essentialisation généralisée du sens, par tous les procédés qu'on connaît dans la paraphilologie heideggérienne. Qui assure le primat phénoménologique de la langue. Il est exclu qu'il y ait un système du discours. Tout le trajet philosophique de Heidegger, qui incluait de la *Rede* dans *Sein und Zeit*, aboutit à éliminer la *Rede* du discours dans *Unterwegs zur Sprache* en 1959.

Ce conflit de la langue et du discours, de l'essentialisation et de l'empirique, c'est ce que cachent les traducteurs français de Heidegger pour le cas emblématique du mot *Sprache*.

La traduction de ce mot dans les trois versions françaises de *Sein und Zeit* – celle d'Alphonse de Waelhens parue en 1964 chez Gallimard, celle d'Emmanuel Martineau en 1985, et celle de François Vezin (Gallimard 1986) – et dans *Acheminement vers la parole*, adaptation de François Fédier d'après *Unterwegs zur Sprache*, est un beau problème par la contradiction où les traducteurs se sont mis par rapport aux philosophes commentateurs de Heidegger[1].

Car ces chroniqueurs philosophiques ont manifestement un maître-mot, le mot de leur maître, qui domine leur vocabulaire, c'est le mot *langue*, selon un statut qui n'est pas linguistique, pas saussurien. Et qui tient dans la fameuse phrase qui sert ici de patron, dans *Unterwegs zur Sprache*, « die Sprache spricht », *la langue parle*, et l'homme ne parle que dans la mesure où il répond, et correspond à la langue.

Or, par rapport à cette disparition du discours, de *Sein und Zeit* à *Unterwegs zur Sprache*, les traducteurs français escamotent systématiquement le mot de *langue* et se livrent à des variations

1. J'ai montré en détail l'inconsistance de cette représentation dans *Le Langage Heidegger*, P.U.F., 1990, p. 282-287.

diverses : chez de Waelhens, une concordance est présentée mais n'est pas tenue; Martineau, qui critiquait si fort, n'a aucune concordance, quatre ou cinq traductions différentes, selon les endroits, pour *Sprache*. Aucun n'a la rigueur conceptuelle impliquée chez Heidegger. Tantôt *langage*, tantôt *parole*, tantôt *langue*. L'alternance, là où elle a lieu (chez Vezin) suffit à tout brouiller. Tout se passe comme si les traducteurs français de Heidegger ne pouvaient pas tenir la *langue* là où il y a *Sprache* chez Heidegger. Traduire, chez eux, montre ce qu'ils ne veulent pas voir.

Derrida dit que *Sprache* peut avoir toutes les valeurs en allemand. Bien sûr, *en allemand*. C'est, banalement, un mot pour plusieurs concepts, qui varient selon les expressions, principalement *langage* et *langue* au sens d'un idiome national, en des valeurs nombreuses qu'analyse avec une grande clarté et finesse l'article du dictionnaire de Grimm (t. 16, col.1905) où prédomine nettement la notion de *langue*.

Mais ce n'est pas à des philosophes qu'on va apprendre qu'un mot du dictionnaire, quand il entre dans un système de pensée, devient ce qu'en fait ce système de pensée. Ce n'est donc plus un mot de la langue.

Les emplois qu'en fait Heidegger ne sont pas séparables de sa conception du langage. Il ne s'agit plus de l'allemand en général, mais de la théorie du langage, et du cheminement de Heidegger dans ce champ théorique, que conditionne l'« analytique du Dasein » (*Sein und Zeit*, p. 163), avec le statut de la *Rede* et du *Gerede*, et leur rapport avec la quotidienneté. C'est la logique interne de ce cheminement qui élimine la *Rede*, efface la parole au sens de Saussure, le discours au sens de Benveniste.

Or les traducteurs, lapsus, ou, mieux, symptôme, ont remis de la parole là où il n'y a plus que de la langue. D'où cette contradiction piquante que nul plus que les adorateurs de la *langue* au sens de Heidegger ne parle de la *parole*, dans un sens mal déterminé, mais qui fait signe vers l'authenticité, sinon vers une valeur mystique.

C'est la rigueur même de Heidegger qui disparaît. Justement chez les heideggériens. Le chef-d'œuvre de la dénégation étant (avec l'argument illusoire de garder le rapprochement entre le

nom et son verbe, *sprechen*, « parler ») la traduction de Fédier *Acheminement vers la parole*, avec le grotesque « c'est la parole qui parle », au lieu d'*Acheminement* (ou *En chemin*) *vers la langue*. Le chef-d'œuvre : effacer le sujet, et effacer l'effacement du sujet qui a eu lieu chez Heidegger. Le comble : effacer la *parole* justement en employant le mot *parole*. Flagrant délit d'une politique du traduire et d'une politique dans la pensée du langage.

Comme on ne saurait supposer, hypothèse faible, que les traducteurs ne savent pas ce qu'ils font, par ignorance, ils sont hyper-savants au contraire, mais il est vrai que leur situation philosophique induit une ignorance seconde des questions du langage, il reste, *lectio difficilior* et hypothèse la plus intéressante, que c'est précisément leur situation philosophique qui les engage dans ce lapsus révélateur.

Dans la mesure où Heidegger, depuis son livre de 1914, *Traité du jugement dans le psychologisme*, n'a cessé de vouloir fuir le psychologisme, le paradoxe heideggérien est de faire du psychologisme sans le savoir : il rejette le sujet psychologique, mais il n'en connaît pas d'autre. Il reste sur ce rejet. Et le super-sujet devient la langue.

Dans la mesure où il faut tenter de penser l'un par l'autre la littérature et le langage, comme une politique du sujet, pour y comprendre autre chose que des schémas, c'est dans le discours que cela se tient. Il est donc nécessaire de se défendre devant cette dilution de la traduction dans l'interprétation qui mène à une caractérisation psychologique telle que, de même que pour l'herméneutique, le comprendre mis dans le comprenant, on aboutit, au lieu de concepts du traduire, à un classement des états d'âme du traducteur. Comme chez George Steiner.

L'inclusion de la traduction dans l'interprétation est la même que l'inclusion du poème dans le sens et dans l'herméneutique. Ce que déclare Derrida dans *Schibboleth*[2] : « le poème lui-même est déjà un tel événement herméneutique, son écriture relève de l'*herméneuien* », et Derrida ajoute : « elle en procède ». Et encore : « La poésie est au cœur de la philosophie, le

2. Jacques Derrida, *Schibboleth pour Paul Celan*, éd. Galilée, 1986, p. 88.

poème est un philosophème[3]. » Si on essaie de tenir ensemble la poésie et la réflexion sur la poésie, dans leur spécificité, on ne peut que réagir devant l'agression que constitue pour la poésie son inclusion dans la philosophie. Le philosophe ne peut pas mieux dire son abus de pouvoir sur le poème.

Ce geste cache une méconnaissance de l'altérité. Il installe un obstacle au savoir et à l'éthique du poème. Vu de la poétique, c'est une ruse de la raison, un effet du signe qui consiste à « prépHilosopher » le poème, comme on dit « prémédiquer un patient » avant l'opération. Ici il s'agit de le préconvertir en énoncé. C'est se rendre incapable de comprendre le poème comme un irrationnel de l'interprétation. Le continu sortant indéfiniment de la prise du discontinu. Qui ne peut qu'être celle de l'interprétation. C'est pourquoi aussi traduire doit déborder l'interprétation. En parlant du poème, je parle aussi de la traduction, puisque c'est dans l'énonciation du sujet du poème que se fait l'historicité d'un texte. Le problème de la traduction est de s'y affronter.

Ici se situe l'idéologie qui veut que traduire est partout, et tout est traduire. À l'opposé de la traductologie, qui isole le traduire, l'analogique le voit partout. C'est dans ce sens mou analogique, que Derrida prend la traduction, quand il dit, en commentant Schelling et la « ressemblance » que celui-ci voyait entre les mathématiques et la philosophie : « Celle-ci permet la traduction de l'une dans l'autre car elles se fondent toutes deux sur l'identité du général et du particulier[4] », et quand il parle de l'« inter-traductibilité du rationnel et du fantastique » (*ibid.*, p. 377-378). Il note cependant le paradoxe que cette « *traductibilité fondamentale se lie poétiquement à une langue naturelle et résiste à la traduction* » (p. 378). Mais son discours maintient, volontairement ou non, une ambiguïté, quand il évoque une « rhétorique ou une traductologie généralisée » (p. 390) : on ne sait plus tout à fait si c'est encore le commentaire de Schelling ou un discours mené pour

3. Jacques Derrida, « Théologie de la traduction », dans *Du droit à la philosophie*, Galilée, 1990, p. 337.

4. Jacques Derrida, « Théologie de la traduction », *ibid.*, p. 376.

son propre compte dans cette « pan-rhétorique de la traduction » (p. 391). Et c'est dans cette indétermination, cette ruse du discours de commentateur philosophique, que se termine le propos de Derrida, qui pose la traduction à la fois comme un supplément et un complément à la « manifestation de Dieu même », et « c'est aussi ce qu'on appelle la destination de l'université » (p. 394). Nous voilà dans une théo-logique de la traduction. Les voies de la philosophie sont impénétrables.

Mais si la défense de l'altérité s'identifie à celle du littéralisme, au sourciérisme, c'est de nouveau une figure bien connue. C'est la théorie de Nida : l'équivalence dynamique contre l'équivalence formelle. Rien d'autre que le signe, la forme, le sens, sinon que chez Nida, l'équivalence dynamique identifie le sens à la réponse et, dans le rapport stimulus/réponse, situe la théorie de la traduction dans une psychologie.

Tout cela montre que l'on a constamment affaire dans la traduction à la théorie du langage, c'est-à-dire au signe, à l'omnipotence du signe, la forme, le sens. Et au continu, qui le déborde. Mettre la poésie, et donc la traduction, dans le sens, c'est produire du mystère, de l'intraduisible. L'intraduisible n'est pas une donnée empirique, c'est un effet de théorie.

S'il n'y a empiriquement que du discours, le signifiant devient signifiance, et avec le rythme c'est l'historicité d'un texte qu'on entend, sa spécificité. Ce qui veut dire qu'on change de théorie du langage. Ce n'est plus le règne du discontinu, qui est le mode dominant de la pensée du langage, c'est la redécouverte du continu. Mais nous sommes dans une civilisation qui a, en ce qui concerne la pensée du langage, depuis Platon, presque exclusivement privilégié le discontinu. La pensée du continu, qui apparaît chez Humboldt, concerne immédiatement le traduire.

En ce sens, du point de vue de son efficacité pratique et théorique, la phénoménologie de la traduction demeure dans le signe, comme la linguistique de la traduction. Dans la politique du signe. Il y a lieu de penser une politique du rythme.

Autre aspect de la situation, la coupure entre la philologie et la poétique. Elle n'est pas propre à la seule traduction. Et il est bon de situer la traduction dans l'ensemble du champ des

pratiques langagières. Je ne prendrai qu'un exemple, celui de la ponctuation dans l'édition des textes. Puisque le critère qui fonde la critique est celui du rythme et de la signifiance, il devrait réveiller un sens historique et un sens poétique, tous deux solidaires, tous deux endormis, pour rejeter enfin à son XIX^e siècle la modernisation de la ponctuation dans la plupart – sauf de rares exceptions – des éditions des textes français, du XVI^e siècle à Mallarmé et Proust. Cette modernisation constitue une véritable méconnaissance du rapport interne nécessaire entre philologie et poétique. Jusque là où subsiste un fétichisme de l'orthographe, on peut montrer que la ponctuation et la typographie (la capitalisation) modernisées détruisent la poétique d'un texte, visuellement et auditivement. Chez Descartes autant que chez les poètes. La philologie, pour l'édition des textes, montre par là son arrogance, son ignorance, son archaïsme. Autres ravages que dans le domaine de la traduction.

Ici on touche à la distinction entre la notion d'altérité et celle de différence. Ce n'est pas parce que les langues sont différentes entre elles que les traductions changent. Même s'il est sans doute malaisé de dire exactement en quoi la langue allemande et la langue française ont changé depuis une cinquantaine d'années, ce n'est pas leur différence qui fait le problème des traductions de Kafka, et l'insatisfaction qu'on éprouve aujourd'hui aux traductions de Vialatte qui datent de l'après-guerre. Quelque chose d'autre a changé. Et si ce n'est pas la différence entre l'allemand et le français qui a changé, c'est bien que la différence entre les traductions ne tient pas à la différence entre les langues. Elle tient à ce que j'appelle l'« altérité ». Ce qui situe une traduction, c'est la façon dont elle marque sa situation dans la théorie du langage, c'est-à-dire dans l'ensemble des idées du traducteur sur le langage, sur la littérature, sur ce qu'il estime possible ou impossible. Un rapport entre une idéologie littéraire, une idéologie linguistique et les savoirs du temps. Ce qu'Althusser appelait la « philosophie spontanée des savants ». Il y a sans doute aussi une philosophie spontanée du langage et de la littérature chez le traducteur. Le problème du discours, le problème de la transformation de l'identité par l'altérité est sans doute de tourner le dos

à la grille du signe. Il faudrait presque dire : tourner le dos à l'époque. Demander l'impossible. Presque.

Il faut donc transformer le traduire par l'altérité, et par le discours. Dans *Jona*, il y a deux façons d'exprimer *dire à*. Quand un personnage parle à un autre, c'est *dire à*, mais quand Dieu parle au prophète pour l'envoyer *vers* un endroit, lui donner une mission, il emploie une autre préposition, non la préposition abstraite *le* mais la préposition concrète *el*, qui veut dire *vers*. Et qui est alors un mot-valeur de la prophétie, de la mission. Dans ces cas-là, j'ai traduit par *dire vers*, non pas *dire à*. Évidemment, ce n'est pas « français ». C'est le risque du discours. De même, *vanité des vanités* a quinze cents ans de patine, alors que *buée de buée* ne l'a pas, mais c'est peut-être la chance d'un décapage du texte, pour retrouver le concret de sa force.

Dans la conception commune du langage, la poésie est encore la figure privilégiée de l'oralité ; tout se passe comme si elle était « l'autre » de la prose. C'est un effet du signe : la poésie, mise du côté de l'irrationnel, de l'émotion, et la prose, du côté de la raison. Tout cela est solidaire d'un patron idéologique qui veut que le français n'a pas de rythme, que le français est la langue de la raison, une langue non poétique, alors que d'autres langues seraient poétiques. On peut difficilement séparer les savoirs et les idéologies de la langue. Il faut pourtant le faire, si on veut traduire un texte comme un texte. Et savoir, aussi, ce qu'est une langue. La langue. Française. L'esthétique est plus politique qu'elle ne veut paraître.

Traduire la littérature

La littérature est l'épreuve de la traduction. La traduction est un prolongement inévitable de la littérature. Ainsi la littérature demande des comptes à la traduction. Elle est ce qui importe le plus pour l'expérience et la transformation du traduire. Non parce que la littérature serait ce qui occupe le plus la traduction, ou le plus anciennement. Ni parce que traduire la littérature serait plus prestigieux ou plus difficile que la traduction technique ou scientifique, et ressortirait à d'autres principes. Ce n'est pas traduire qui est différent pour une recette de bouillon en poudre, un article de physique nucléaire, un poème, un roman. C'est la recette, l'article, le poème, le roman qui ne sont pas dans le langage de la même manière.

La traduction technique est sans doute la plus ancienne et la plus répandue, depuis les textes administratifs du Proche-Orient ancien. Puis sont venus les textes sacrés. Les premiers pour des raisons de nomenclature, les autres pour cause de sacré ont imposé une linguistique du mot. C'est-à-dire un lexicalisme qui à la fois réduit le langage à l'unité du mot, dans ses séries successives et, dans cet isolement du sens, identifie fréquemment le sens à son origine, en prenant l'étymologie pour le « vrai sens » (ce que dit l'étymologie du *mot* « étymologie », *discours vrai*) de l'unité première. Cette conception, la plus ancienne, est loin d'être un archaïsme, une espèce éteinte. Dans le langage, comme dans l'art, pas plus que dans les mœurs, il n'y a sans doute pas de progrès d'un stade dit primitif à un stade dit évolué. Il y a une histoire, non linéaire, de l'accession à une linguistique de la phrase, et de l'énoncé. De là, mais guère encore et avec des résistances, une linguistique du discours. Commence une poétique

du rythme. Ce que, en partie, la tradition ajoutait à l'énoncé sous le nom de style. Les comités bibliques adjoignent à leurs spécialistes de langue et théologiens un styliste. Il ajoute le style.

Il n'y a pas une définition de la traduction pour la littérature, une autre pour les textes scientifiques et techniques. Mais, outre le caractère des textes qui fait la différence, et qui est essentiellement terminologique pour la technique et la science, il est admis que celles-ci requièrent pour les traduire une compétence dans la matière dont il s'agit, dans le référent. Un chimiste pour traduire de la chimie. Mais pour la littérature, le critère est seulement philologique : connaître les deux langues, de départ et d'arrivée. Étrange contradiction, qui dans notre société à la fois sacralise la littérature et la traite simplement comme de la langue, et qui pose une question fondamentale à la traduction littéraire, sur la relation qu'elle suppose de la littérature à la langue. Si on y appliquait le même critère de compétence, qu'on évoque sans toujours le réaliser, il faudrait qu'un traducteur de romans soit romancier, et poète pour des poèmes. Ce que réclamait déjà Du Bellay. De fait, les meilleures traductions de poèmes sont celles de poètes. Qui n'accorderait que la traduction d'un poème doive être un poème ? Puisqu'elle doit remplacer l'original, faire fonction de ce qui est supposé hors d'accès, sans quoi la traduction serait inutile. Si on accepte que le poème soit remplacé par l'énoncé de ce qu'il dit seulement, à quoi il ne se réduit pas, c'est que les critères de la traduction littéraire sont alors plus lâches que ceux de la traduction technique-scientifique.

La traduction littéraire est dans un mode du langage non terminologique. C'est-à-dire que, contrairement à l'idée répandue qui oppose la littérature et la poésie au langage ordinaire, elles sont justement dans le langage ordinaire. Un discours. Non de la langue. Le discours scientifique s'identifie au maximum à la langue. L'essentiel est le référent, qu'il faut connaître. Mais dans la littérature, et la diversité des œuvres, il y a d'abord le primat empirique du discours sur la langue. Ce primat passe par celui de la rythmique, de la prosodie, de la polysémie, banale dans le langage ordinaire et nullement définitoire de la chose littéraire, comme croient quelques attardés qui croient différer le sens,

mais diffèrent la poétique – les déconstructionnistes. La littérature, à la différence de ce qui n'est pas littéraire, fait et inclut sa situation et son référent.

Si on ramène le discours à la langue, comme y invite l'histoire de la pensée du langage dans la traduction, la traduction est linguistique, plus que littéraire. Roman ou poème, quels que soient les caractères du discours, ils sont conçus comme des énoncés d'une langue à faire passer dans une autre. C'est la langue qu'on traduit, non les textes. On privilégie normalement les habitudes et les tours de la langue d'arrivée. De la forme du sens dans telle langue, on passe à la forme du sens dans telle autre. D'une langue à syntaxe paratactique on transpose en syntaxe de subordination, comme on passe légitimement d'un ordre non marqué verbe-sujet dans une langue de départ à un ordre non marqué sujet-verbe en français. C'est l'état linguistique courant de la traduction. Le bon sens même.

Le paradoxe est que, devant la littérature, ce n'est pas la littérature que vise alors la traduction, mais la langue. Aussi l'échelle du traduire n'y dépasse guère la phrase. Encore sa notion linguistique de la redondance (les fréquences et les habitudes de la langue d'arrivée) amène-t-elle un protocole de permutations où la visée du naturel accomplit les quatre types de modifications d'organes de la tératologie. La polyvalence du langage, et sa rythmique, sont redoutées comme un mal. On les traite par la réduction : réduction du discours à la langue, de la rythmique au sens, de la polysémie à la monosémie.

Le paradoxe de la traduction littéraire est de viser le signe linguistique seul, et rien qu'une partie du signe, là où la traduction technique-scientifique est confrontée au référent. La linguistique spontanée et implicite des traducteurs, s'inscrivant dans le pragmatisme instrumentaliste du signe, n'en retient généralement que le signifié. Or la littérature fait une transformation du schéma aristotélicien du signe. Intégrant le référent, la situation et surtout le sujet dans le discours, elle fait du langage un signifiant généralisé. Le signe est débordé. La littérature, différemment selon chaque œuvre, requiert une modification du sémiotique, et du sémantique. Vers le sémantique seul.

S'il n'y a pas, selon chaque œuvre, une modification corrélative dans le traduire, il y a ce qu'on peut définir comme la *mauvaise* traduction. La *bonne* est celle qui fait ce que fait le texte, non seulement dans sa fonction sociale de représentation (la littérature), mais dans son fonctionnement sémiotique et sémantique. Ainsi les critères du bon ou du mauvais ne sont plus des critères simplement philologiques définis par la bonne connaissance de la langue : Amyot et Baudelaire ont fait des fautes, mais leur traduction est bonne. Une traduction sans faute peut être mauvaise. Les critères ne sont plus des critères subjectifs, esthétiques, l'accomplissement d'un programme idéologique, des goûts d'un individu, d'un groupe, d'un moment. Ce sont les critères pragmatiques de la réussite historique, c'est-à-dire la durée, qui n'est rien d'autre qu'un fonctionnement textuel, une activité discursive de relais. Les exemples n'en sont pas si rares. Les traductions mauvaises sont certainement plus nombreuses, comme les mauvais livres plus nombreux que les bons. Mais les bonnes sont exemplaires en ceci que, contrairement au caractère périssable donné pour inhérent à la traduction – comme si la traduction était dans son essence identifiée à la mauvaise traduction – elles montrent que la traduction réussie ne se refait pas. Elle a l'historicité des œuvres originales. Elle reste un texte malgré et avec son vieillissement. Les traductions sont alors des œuvres – une écriture – et font partie des œuvres. Qu'on puisse parler du Poe de Baudelaire et de celui de Mallarmé montre que la traduction réussie est une écriture, non une transparence anonyme, l'effacement et la modestie du traducteur que préconise l'enseignement des professionnels.

La confrontation du traduire avec la littérature est donc la confrontation permanente de la langue au discours, des idéologies de la langue et de la littérature au fonctionnement historique de la littérature. C'est en cela que la littérature est une mise à l'épreuve du traduire, des idéologies du traducteur, de son passage ou non d'une linguistique spontanée implicite à une mise en question de ses pratiques. Cette mise à l'épreuve définit l'historicité du traduire, sa situation, qui s'inscrit dans sa traduction. La traduction littéraire montre et cache à la fois, par son écriture

même, l'interaction de la théorie du langage et de la théorie de la littérature qui sont à l'œuvre dans le discours du traducteur. Que le *praticien* le veuille ou non, la théorie de la traduction est inévitable. Plus il refuse l'idée qu'il y a une théorie de la traduction, plus il renforce, par son refus même, la nécessité d'un examen des raisons qui le poussent à ce refus, du comment, du pourquoi et de l'historicité du traduire. *Le rejet de la théorie fait partie de la théorie.*

Les problèmes de la traduction peuvent se poser en termes d'universaux ou en termes historiques. En termes d'universaux, ils sont posés dans la langue, le sens opposé à la forme, et comme ils confrontent une langue à l'autre, chacune dans son intériorité formelle de sens, la question de la traduction y est essentiellement l'argumentation traditionnelle, depuis saint Augustin, sur l'impossibilité de traduire. Cet argument anti-empirique ne se sépare guère de sa philosophie du langage : toutes les traductions sont mauvaises, de même que le langage est trompeur, insuffisant et confus, parce qu'il est métaphorique, polysémique, générique. Mais dans les termes d'une historicité radicale du langage et des discours, la traduction n'est pas dans la langue, elle est dans le discours. Dans l'empirique. Pourquoi l'histoire du traduire est l'histoire du retraduire.

Pour la plupart des traducteurs, qui ne sont pas seulement dans l'empirique et dans l'histoire, mais qui sont aussi des empiristes, la pratique même de la traduction est toute leur théorie, c'est leur traitement du sens, leur conflit avec la valeur (au sens saussurien des différentielles internes dans un système, mais de discours) qui circonscrit leur situation, leurs moyens. Traduire est une activité empirique, comme toute activité de langage. Mais la spécificité de la littérature, et du rapport de la traduction à la littérature, impose doublement une réflexion qui entre en conflit avec l'empirisme traditionnel, pris pour l'empirique. Pourtant, depuis Cicéron, les traducteurs écrivent sur leur pratique. Comme les peintres écrivent sur la peinture. Langage d'une pratique, qui ne se borne pas à des anecdotes.

Alors que la littérature est invention permanente, dans et contre les traditions, et n'est reconnue que pour telle, sous peine

de n'être rien, cette chose épigonale du marché des livres, la traduction est un domaine d'activité où la tradition est non seulement plus forte que l'invention, mais donnée pour la condition même de l'exercice et de la réussite. En littérature, il n'y a pas d'évidences. Dans la traduction, certaines évidences font la loi. C'est l'autorité indéniable de l'évidence que la traduction fonctionne dans la langue d'arrivée, donc sans recours supposé à la langue de départ. Dans la langue d'arrivée, c'est-à-dire avec les seuls moyens de la langue d'arrivée, pas ceux de la langue de départ, ni les interférences d'un entre-deux monstrueux, puisqu'il enfreindrait le code de la langue d'arrivée. Mais que faisait d'autre la *Vulgate* de saint Jérôme ? La correction est la visée obsédante du passeur. Le langage d'arrivée, en conséquence, est un langage acquis, connu, passif, déjà transformé. C'est sa contradiction la plus forte avec l'œuvre littéraire, qui n'est telle que si elle est, et le demeure, un langage actif, transformateur. Transformateur des œuvres précédentes, des modes de relation au monde et des sujets entre eux et à eux-mêmes.

La première et dernière trahison que la traduction peut commettre envers la littérature est de lui enlever ce qui fait qu'elle est littérature – son écriture – par l'acte même qui la transmet. L'adage *traduttore traditore* indique depuis des siècles que la traduction est le lieu d'un conflit défini par deux paradigmes irréductibles l'un à l'autre. La traduction est dans le binaire qui oppose l'auteur original au traducteur comme l'invention à la reproduction, l'authentique à l'édulcoré, la langue de départ à la langue d'arrivée comme deux mondes insuperposables, l'indissociable et mystérieuse association de la forme et du sens dans l'original à la piteuse dissociation des deux, pour n'en garder que du sens, dans la traduction. Cette situation, loin d'être prise pour un effet des conceptions du langage, a été et est encore donnée pour une nature. Que le bon sens consiste à reconnaître et accepter. Si bien que devant le choix entre montrer la traduction pour ce qu'elle est, une traduction, et cacher cette honte, le traducteur a été dressé à effacer tout ce qui montre que c'est une traduction. Le traducteur cherche le naturel.

Le naturel de la langue d'arrivée, que doit normalement

atteindre le bon traducteur, suppose une attitude pragmatique envers la communication, qui semble le bon sens même. Le paradoxe est qu'elle accomplit et perpétue par là même, sans le savoir, le mythe de Babel. Car le *naturel* cherche à supprimer la différence des langues, il en fait une chose à cacher, et cette différence occultée maintient la diversité des langues comme le mal mythique du langage. Chaque langue d'arrivée est ainsi à la fois l'ordre naturel et la transcendance des particularités. Ce qu'ingénument montrait pour le français, au temps de son règne européen, la grammaire de Port-Royal, et de nos jours la grammaire générative pour l'anglais, structure profonde de toutes les langues, et accompagnement théorique de son hégémonie culturelle.

Il y a à distinguer entre la déperdition et la trahison, et la transformation. La forme du sens reste dans sa langue, comme sa phonologie. C'est une déperdition, non une trahison. Encore ce qui passe, loin de dépendre de la nature des choses, sera différent selon la conception qu'on a à la fois du sens, et du mode de passage. On changera nécessairement de phonologie en changeant de langue. Mais si un discours a fait de sa phonologie des valeurs de discours, non plus seulement des valeurs de langue, le résultat sera autre, selon qu'on n'y considère que des valeurs de langue, perdues d'avance, ou des valeurs que le discours d'arrivée peut produire à son tour, avec ses moyens propres. Par transformation. Série prosodique pour série prosodique, mais autre. Une métaphore de l'original. Application du principe : traduire du marqué par du marqué, du non-marqué par du non-marqué. Sur le plan phraséologique, on peut cependant être amené à privilégier le marqué. En privilégiant le discours. Ainsi, pour le tour biblique « montagne de Dieu », la traduction supposée équivalente, en valeur de langue, par l'adjectif, « montagne divine », méconnaît l'altération qu'elle fait du sens. Le sens est lié à la forme du sens. La tradition qui transpose fait plus que traduire, qui est produire un équivalent de sens, de valeur, de fonction, et de fonctionnement. Elle remplace traduire par adapter. Dans la Bible, rendre une parataxe par une subordination fait de l'allure sémitique, orale, une allure indo-européenne écrite. La traduction ramène

l'autre au même. La traduction est alors, ce qu'elle est le plus souvent, l'ethnocentrisme et la logique de l'identité – l'effacement de l'altérité. En quoi elle ne fait qu'accomplir un programme qui la dépasse.

Aussi faut-il examiner la notion de fidélité, qui est censée être le critère des bonnes ou des mauvaises traductions. Si la fidélité est l'exactitude dans l'équivalence, on suppose qu'elle a accès au fonctionnement du texte. Mais on oublie alors que ni le lecteur ni le traducteur n'ont un accès direct au texte. On oublie que *nul n'a un accès direct au langage* : mais toujours à travers les idées qu'on en a, et qui sont situées. Car le texte ne fonctionne qu'à travers la lecture, et celle-ci comporte un élément qui lui est invisible à elle-même, mais qui n'est pas transparent, qui est d'ordre historique : l'idée qu'on a du fonctionnement du langage, et du texte. Et qu'on ne peut pas ne pas avoir. Ainsi la Bible non seulement ne peut être atteinte qu'à travers des traductions qui écrivent l'histoire du regard occidental sur la Bible, mais le texte hébreu lui-même n'est pas accessible hors de ce regard et de son histoire. Ce qu'illustre l'invention du parallélisme. Il n'y a pas, il n'y a jamais d'accès direct au texte.

Il y a donc lieu de reconnaître, et d'analyser, pour chaque texte, l'histoire et la nature du regard. C'est du texte qui passe, mais aussi la grille du traducteur qui s'y incorpore, tout ce qu'il croit qu'on peut ou ne peut pas dire, son sens de l'illisible ou de ce qu'on peut dire dans telle langue mais pas en français, toutes les idées sur le génie des langues, et le pseudo-cartésianisme vulgaire, la clarté française, tout passe et s'inscrit dans sa traduction.

Dans le dualisme qui fait la pragmatique courante du sens, à travers la fidélité supposée au texte – fidélité qui a sa propre historicité, puisque les époques où on corrigeait les défauts de l'auteur ne la partageaient pas – la fidélité du traducteur est d'abord sa fidélité au dualisme de la forme et du sens, avec ses effets de mythe, le primat politique de la langue, dans l'instrumentalisme du signe, et le style conçu comme un écart au langage ordinaire. À l'insu des meilleures intentions, dans la moralisation qui les accompagne, et qui tient plus compte d'une honnêteté admise de convention que des conditions réelles et variables de hâte ou

d'incompétence, la fidélité permet en toute bonne foi de laisser tomber le rythme et la prosodie d'un discours, de mettre sur le seul et même plan de la langue la pluralité des modes de signifier, de méconnaître les rapports spécifiques entre chaque discours et sa langue. Dans le cadre de la langue, et du primat du sens, la fidélité est un effet du dualisme, un effet spécifiquement idéologique. Loin de l'objectivité qu'elle croit être, la fidélité est une historicité qui ne se reconnaît pas pour telle. Ce qui montre qu'elle est un mythe. Je veux dire ici une imposture.

L'importance de la traduction pour la littérature est un aspect de l'importance première de la traduction dans l'histoire des cultures et des échanges. D'où l'importance de la réflexion sur les notions et les pratiques qui gouvernent le traduire. Cette réflexion a son histoire, qui accompagne celle de la traduction. La question sur ce qu'est une bonne traduction ne dépend pas de l'application d'une doctrine normative, ni même d'un ensemble empiriste de recettes. C'est une question située chaque fois par et pour un observateur lui-même situé, et qui fait partie de ce qu'il observe. Ce n'est pas seulement que chaque traduction est de son temps et de son lieu, mais les questions, dans la traduction, viennent après le faire. C'est le déplacement historique des discours, c'est l'historicité qui fait la critique. Même la médiocrité et la caducité des traductions témoigne.

L'histoire occidentale de la traduction présente des alternances, des conflits qui tiennent en partie aux types de textes et aux fonctions de la traduction. Le Targoum araméen de la Bible mêle traduction et commentaire. Le Moyen Âge, devant les textes sacrés a surtout été littéraliste – seule garantie d'orthodoxie contre les hérésies, devant un langage objectivement venu de Dieu. D'où des emprunts et des calques. De même dans les traductions d'Aristote à partir du latin au XIV^e^ siècle. La traduction était alors opposée à l'interprétation. Encore au XVIII^e^ siècle, le terme de copie n'était pas péjoratif. La traduction des textes profanes a poussé, à partir de la Renaissance, vers plus de liberté. Port-Royal, divisant la syntaxe en une syntaxe de convenance, universelle, et une syntaxe de régime, particulière à chaque langue, identifiait l'ordre naturel à celui du français. Le style était

du particulier, comme le particulier des langues. Cette opposition fera au XVIII[e] siècle l'esprit du peuple, le *Volksgeist*, paradigme de l'opposition du rationnel à l'affectif que développera le positivisme. Elle régit encore le génie des langues, ainsi l'allemand motivé et le français arbitraire, pour Charles Bally, en 1932, dans *Linguistique générale et linguistique française.*

Le français « ordre naturel », ordre de la raison, et la primauté européenne de la langue française, au double siècle classique, sont des éléments qui ont servi à la « belle infidèle ». Le Maistre de Saci disait que le plus grand crime était un « assujettissement qui dégénère en servitude ». L'article « Traduction » de l'*Encyclopédie*, par Marmontel, oppose la *version* « plus littérale, plus attachée aux procédés propres de la langue originale », à la *traduction,* « plus occupée du fond des pensées, plus attentive à les présenter sous la forme qui peut leur convenir dans la langue nouvelle ». Mais dès qu'un ouvrage « profondément pensé est écrit avec énergie », la différence « tient encore plus à l'imagination de l'écrivain qu'au caractère de la langue », et « pour imiter le coloris de la poésie, il faut participer au talent du poète ». D'où un rapport actif et non passif à la langue : « il faut avoir le don de l'enrichir soi-même, en créant, au besoin, des tours et des expressions nouvelles ». On francise à cette époque, comme on anglicise, on germanise. Les traducteurs veulent un Virgile français, un Homère anglais. La francisation que subissent les Anglais, Shakespeare par exemple, est l'opération qui consiste à dégager les beautés de leur gangue. Puis la fin du siècle change : on veut enfin apercevoir l'original à travers la traduction, on commence à rejeter l'habit à la française qui revêt tout ce qu'on traduit.

Le romantisme allemand montre que les changements dans la conception du traduire sont l'historicité et la politique du traduire. Spécificité littéraire, culturelle, nationale sont liées. Gœthe, comme je l'ai rappelé au début, distingue trois types de traduction : celle qui informe, celle qui réécrit, et celle qui recrée la spécificité de l'original. C'est une traduction affinité, dont l'exemple pourrait être le *Paradis perdu* de Milton traduit par Chateaubriand. Mouvements divers, à nuancer, vers le littéralisme.

Hugo dit d'une traduction, dans une note des *Orientales* : « Elle est littérale et par conséquent, selon nous, excellente. » De ce romantisme de la traduction sont nées deux idées, encore actuelles, dans leurs transformations : l'une que la traduction enrichit la langue – Hugo l'illustre, à propos du Shakespeare de son fils ; l'autre est celle d'une continuité entre l'original et ses traductions, continuité de vie selon l'organicisme linguistique du XIX^e siècle.

Le positivisme avait scindé la traduction en deux, une technique et même une science, d'un côté, ne considérant que les moyens, et pour le reste un art. L'alliance du XX^e siècle entre le structuralisme linguistique et le formalisme littéraire a rapproché les deux dans une conciliation à la hégélienne qui a sa formulation-type dans la phrase de Georges Mounin, en 1963 : « la traduction reste un art – mais un art fondé sur une science ». Aujourd'hui, après le triomphalisme structuraliste, il y a plus que jamais à situer historiquement la traduction, mais pas plus dans le binaire du signe, et ses effets – la science, du côté des signifiés et de la langue ; l'art, du côté des signifiants et du style – que dans une logique de la conciliation. Le discours, organisation subjective et historicité, est ce qui permet de tenir en tension le sens et la valeur, les moyens et la visée, l'écriture et la traduction. Car la relation entre littérature et traduction implique une théorie autant qu'une historicité.

L'histoire du traduire n'est qu'un aspect de l'histoire des théories et des pratiques du langage. Selon que le langage est réduit à de l'information, ou à un stimulus-réponse, la théorie et la pratique du traduire seront différentes. Le style vu comme un choix, une déviation par rapport à la norme, détermine une théorie de la traduction, où prime la linguistique contrastive. Le primat et l'isolement du sens légitiment la traduction de traductions, par des relais, non sur l'original. C'est le cas de la Bible traduite en français à partir du latin de la Vulgate. Cette séparation entre langue et texte, sens et style permet la pratique fréquente chez des poètes contemporains de traduire d'une langue qu'on ne connaît pas, et que certains prétendent qu'il vaut même mieux ne pas connaître, à travers un informateur. Est-ce encore de la

traduction ? Ou une imitation du traduire, du simili-traduire ? Il faut beaucoup d'indifférence au signifiant pour admettre ce relâché. Malgré l'apparence, puisque des poètes s'y livrent, c'est à mes yeux une anti-poétique.

Annexe de la rhétorique et de la critique littéraire, ou « stylistique comparée », ou linguistique appliquée, c'est toujours la coupure entre le langage ordinaire et la littérature, c'est de ce dualisme que doit sortir la relation entre traduire et la littérature.

L'effet d'une conception générale du langage sur la traduction paraît pleinement dans la phénoménologie qui met le langage dans le comprendre d'un interprétant, d'où *traduire, interpréter, comprendre*, sont équivalents, et tout rapport interpersonnel, interculturel, tout échange de pensée est traduction. La spécificité du langage, et des langues, est diluée dans une pansémiotique vague, analogique.

La seule chose claire est que le sens y est un abstrait transcendant aux langues. Ce mythe leibnizien d'une caractéristique universelle est révélateur d'une attitude a-historique et a-critique fort goûtée de nos jours. Elle fait le succès de Michel Serres et de George Steiner.

Voyez le langage comme une réalité cachée, une activité révélant une présence divine, une vérité à dévoiler, et le travail de la motivation, la métaphysique de l'origine et de la nature travailleront à la fois dans la langue et dans le rapport de traduction entre les langues. Ce que font les traducteurs français de Heidegger. Ce que font aussi ces propositions qui retrouvent le génie des langues de Mme de Staël, chez Yves Bonnefoy, quand il pose que le mot anglais serait « ouverture », et le mot français « fermeture ».

Réduisez le langage à l'information – aux schémas de la théorie de l'information – à un instrument de communication, et vous perdez le signifiant, le sujet, l'énonciation. La traduction ne sera plus la même. Nida y ajoute le béhaviorisme : le sens est une réponse de comportement. D'où son opposition entre la traduction comme équivalence dynamique et comme équivalence formelle. L'équivalence dynamique est ce qui permet une réponse du récepteur supposée équivalente à la réaction du récepteur initial

(dont on ne sait rien) en effaçant les différences linguistiques, culturelles, historiques. Le baiser sacré devient une poignée de main. L'équivalence formelle est une correspondance entre des unités linguistiques sans tenir compte du contenu, ni de l'effet. La théorisation du bibliste américain n'est pas séparable du modèle archaïque (en anglais) de la *King James Version*, naïvement prise pour l'origine et l'exemple de l'incompréhension supposée propre à l'équivalence formelle, par son archaïsme. L'effet à obtenir étant l'évangélisation actuelle des sauvages, par des traductions indirectes (à partir de l'anglais), l'efficacité légitime la pratique. Pour les lettrés, on remettra du style.

Le schéma de la communication peut varier selon les théories. Mais il reste un schéma de la communication, non de la traduction. Si on prend ce schéma pour symboliser le fonctionnement de la traduction, on perd la spécificité de ce qui était à définir. Ce qui a lieu si les catégories de la syntaxe, les relations universelles, de coordination, de subordination et de sélection sont prises, comme chez Mounin, pour des catégories de la traduction.

L'herméneutique de la traduction par George Steiner distingue quatre temps successifs : la confiance, l'agression, l'incorporation, la restitution. Cette description phénoménologique ne décrit pas le fonctionnement linguistique et littéraire d'une traduction, mais les étapes psychologiques du traducteur-interprétant, dans l'acte de traduire. Elle confond l'acte avec l'activité. Elle est à la traduction ce que la critique des intentions est à l'œuvre. Mais il y a à faire une histoire et une critique de la confiance. Cet état d'âme inclut le bon sens et le goût, avec le vague et le n'y touchez pas des subjectivismes d'époque. À l'âge classique le traducteur excusait et amendait les fautes de l'auteur. La confiance change vers le milieu du XVIII[e] siècle. La notion d'agression hégélianise la traduction : elle en fait une synthèse de l'opposition entre la langue de départ et celle d'arrivée. D'autres y voient un rapport d'amour, d'amitié, d'échange. Catégories que leur vague même montre incapable de spécifier la traduction. L'incorporation décrit naïvement l'annexion, l'adaptation, la régie du même. La restitution est censée compenser ce qui a été perdu, allant jusqu'à améliorer l'original en y prenant ce qu'il était supposé enfouir.

La phénoménologie de l'acte de traduire, autant que celle de l'acte poétique, ne dit rien de l'activité, du fonctionnement de la traduction, pas plus que de l'activité du poème. C'est la traduction, c'est la littérature qui sont à analyser, éventuellement même pour situer les états d'âme du traducteur. Mais ceux-là ne disent rien des effets réels du langage, de leur historicité. Du rapport au lecteur. Les traductions elles-mêmes des œuvres montrent que ni la linguistique ni l'herméneutique n'ont les concepts nécessaires pour les analyser dans leur poétique.

Puisque les traductions ne traduisent ni des mots, ni des phrases, mais des œuvres, des discours, elles sont le lieu d'une interaction entre langage et littérature que seuls des concepts issus des pratiques pourront reconnaître et analyser, non comme des énoncés mais comme des énonciations. Dont ni les recettes de la « stylistique comparée » des langues, ni les descriptions psychologiques ne rendent compte.

L'histoire et le fonctionnement des traductions de littérature sont donc tendus, selon les moments, les situations, entre le *rapport* et le *transport*. Le transport vers la langue de départ est le calque, du lexical au syntaxique. Le transport vers la langue d'arrivée est l'adaptation, où le naturel est une des formes de l'illusion. Tout comme le calque. Le rapport montre la traduction comme telle. Ainsi les pratiques et les théories du théâtre ont joué le naturel, puis, au contraire, montré la convention comme telle. C'est que le rapport est double : rapport à une œuvre, qui est un discours, et rapport à ce que le discours dans sa langue de départ fait de cette langue, en reçoit de contraintes mais aussi lui invente des contraintes qui sont seulement à lui, et qui le font reconnaître. Le transport n'envisage que les langues. Le rapport n'est un discours que s'il envisage des discours. Et ce qui prime dans le discours, c'est la subjectivation généralisée des unités du continu. Dont le rythme, avec la prosodie, est le signifiant majeur. Ainsi la littérature rejoint une anthropologie du langage, où elle n'est plus opposée au langage ordinaire, comme font encore la pragmatique, et les sciences du langage.

La traduction ne fait pas que mettre des littératures en contact. Elle ne met pas des langues en contact. Quand il est

question de littérature. C'est le travail des œuvres sur les langues, et des langues sur les œuvres, que la traduction traduit quand elle s'invente comme rapport.

Le rapport permet de situer la traduction comme *annexion*, ou comme *décentrement*. Où les traductions sont à la fois porteuses et portées, dans une histoire des relations d'identité et d'altérité qui les dépasse. La résistance au décentrement continue l'opposition de saint Augustin à saint Jérôme. Jérôme cherchait une *hebraica veritas*, Augustin était tourné vers le public récepteur seul. Au lieu que Jérôme cherchait à inclure dans la traduction le mode de signifier. Mais aussi Valery Larbaud a-t-il bien pris saint Jérôme pour patron des traducteurs, et saint Augustin reste le patron de l'impossibilité de traduire – ce pseudo-universel du langage, le patron du refus des décentrements. Le refus du discours et du rythme est augustinien sans le savoir.

La permanence et l'actualité de l'interaction entre écriture et traduction se marque dans la relation que la poétique établit entre la théorie du rythme et la théorie de la traduction. Le discours, le rythme, le sujet du poème, la traduction comme rapport et décentrement définissent une solidarité d'enjeux et de stratégies qui montre que rien de ce qui touche au langage n'intervient impunément, car on y touche aux logiques du social, et le social passe par tout sujet, où le plus subjectif, le plus passionnel, dans les pratiques et les expériences de langage, est en même temps le plus politique.

Rythme et traduction

Dans l'état actuel de la théorie du langage et de la littérature, confronter les deux termes de rythme et de traduction ne consiste plus à rappeler, banalement, stylistiquement, qu'il y a du rythme dans un texte, et que la traduction doit en tenir compte. Ce serait en rester au sens traditionnel du *rythme*, et à la théorie traditionnelle. Le rythme met en question la régie du signe, le primat du sens. Le rythme transforme la théorie du langage tout entière. Il y a à en tirer les conséquences, pour la théorie et la pratique de la traduction. Ce qu'on n'a guère fait, jusqu'ici. Et qui déclenche des résistances. En quoi traduire apparaît comme le révélateur des théories, et une pratique qui impose de théoriser. Il s'agit de montrer que le rythme, comme donnée immédiate et fondamentale du langage, et non plus dans sa limitation formelle et traditionnelle, renouvelle la traduction et constitue un critère pour l'historicité des traductions, leur valeur. Leur poétique, et leur poéticité[1].

C'est en traducteur que je théorise. Ceci contre le déni de théorie qui sépare prétendument les traducteurs et les théoriciens. Car il n'y a de théorie que de la pratique. À moins de prendre la mauvaise abstraction pour la théorie.

C'est dans la poésie et pour la poésie que je travaille la poétique de la traduction. Dans la traduction de la littérature, la poétique est nécessairement présupposée : où apparaît cruellement l'absence d'une poétique, chez certains traducteurs, qui

1. Les propositions sur le rythme, que j'énonce ici de manière implicite et rapide, sont développées dans *Critique du rythme, Anthropologie historique du langage* (Verdier, 1982). Je ne peux qu'y renvoyer.

croient réglés les problèmes, généralement, par la philologie seule, ou par une linguistique de la traduction, qui ne fait qu'une application didactique, et dogmatique, du dualisme traditionnel (le sens et la forme), en le modulant selon les modes linguistiques, la générative ou la pragmatique.

Enfin, c'est en linguiste que je propose de tenir l'une par l'autre la théorie de la traduction, la théorie de la littérature et la théorie du langage. Car, paradoxalement, la littérature est un critère stratégique des théories du langage. Pour trouver le point faible d'une théorie linguistique, cherchez ce qu'elle fait de la poésie[2]. Voyez ce que deviennent alors la glossématique, la grammaire générative, la sémiotique, la pragmatique. Elles ne cessent de séparer la littérature du langage ordinaire, de reproduire le signe. Elles s'interdisent par là de décrire le fonctionnement empirique du langage. Or la traduction est d'abord une affaire empirique.

Le paradoxe est que le langage n'est pas accessible directement. Un texte à traduire, pas davantage. Ni à la théorie, ni à la pratique. Il n'est accessible qu'à travers les manières de parler du langage : les idées, du traducteur ou de quiconque, sur le langage. Et ces idées sont toujours historiques. Elles constituent une grille, à laquelle on ne peut pas échapper. La première illusion que cette grille engendre est de faire croire qu'elle n'existe pas. Tout modèle linguistique en participe. Étant invisible, il passe pour la nature des choses. C'est ce qui a lieu avec le modèle dualiste du signe, tout spécialement.

C'est donc autant sur ses propres idées du langage que sur le texte que doit travailler le traducteur. C'est elles qu'il inscrit dans sa traduction autant, sinon plus, que sa compréhension du texte. C'est elles, à travers sa traduction, qu'on voit d'abord. Plus il les cache ou refuse de les voir, plus il les montre. Elles constituent un milieu méta-littéraire et métalinguistique qui s'interpose entre le texte et la traduction. Ce milieu composite, mal connu, mal maîtrisé, est le goût, la culture, la situation du traducteur. Tous

2. C'est ce que je m'entraînais à faire dans *Le Signe et le Poème*, Gallimard, 1975.

les clichés sur le fond et la forme, la prose et la poésie, l'écrit et l'oral, le *génie* des langues forment la matière idéologique de ce magma, les mythes du langage que certains prennent pour une transparence. Mythes politiques : la *clarté* française. Alors qu'ils sont une part nécessaire de l'historicité, et de la relation. Mais aussi un obstacle théorique et pratique, pour accéder au fonctionnement des textes.

D'où l'insuffisance de la linguistique de la phrase, de l'énoncé, de la langue – donc de la « stylistique comparée » des langues – devant les problèmes du discours, et de l'énonciation, qui sont ceux des textes. Où la traduction est en difficulté, car elle est généralement pensée avec les concepts de la langue, de l'énoncé, du signe.

Le rythme fait la critique de ces catégories. Comme le discours fait la critique de la langue. De même qu'il refait la théorie du langage, selon sa stratégie propre et pour l'enjeu du sujet, il refait l'histoire de la traduction. Rien ne met mieux en évidence combien la théorie et la manière d'écrire l'histoire d'une pratique sont liées, par une même stratégie et un même enjeu. Jusqu'ici l'histoire de la traduction a été écrite par le primat de la langue et le dualisme du signe. Résultat : les mauvaises traductions (traductions-langue) font le type du traduire. Non les traductions-texte. Cas unique peut-être où le modèle est donné non par la réussite, mais par le raté. Le primat du discours, et du rythme dans le discours, organise autrement la vue sur les pratiques, ainsi que la pratique elle-même.

Je ne prends plus le rythme comme une alternance formelle du même et du différent, des temps forts et des temps faibles. À la suite de Benveniste, qui n'a pas transformé la notion, mais qui a montré, par l'histoire de la notion, que le rythme était chez Démocrite l'organisation du mouvant, je prends le rythme comme l'organisation et la démarche même du sens dans le discours. C'est-à-dire l'organisation (de la prosodie à l'intonation) de la subjectivité et de la spécificité d'un discours : son historicité. Non plus un opposé du sens, mais la signifiance généralisée d'un discours. Ce qui s'impose immédiatement comme l'objectif de la traduction. L'objectif de la traduction n'est plus le sens,

mais bien plus que le sens, et qui l'inclut : le mode de signifier.

Dans l'épreuve de force, théorique et pratique, entre la théorie traditionnelle et la théorie critique de la traduction, liée à la théorie critique du rythme, la Bible joue un rôle exemplaire, fondamental. Non seulement parce qu'elle constitue le plus vieux terrain et le plus vaste, dans notre culture, pour la traduction. Mais parce qu'elle présente une organisation unique, à ma connaissance, du discours par le rythme. Et que son oralité neutralise l'opposition duelle propre au règne du signe, entre l'écrit et le parlé. Elle amène donc à distinguer l'oral du parlé, l'oral comme primat du rythme dans le discours. D'où une organisation qui n'entre pas non plus dans la répartition binaire entre prose et poésie, selon laquelle la poésie et le rythme sont de fait inclus dans la métrique. C'est précisément par là que l'Occident théologico-sémiotique a sans cesse essayé d'intégrer le monde biblique du langage, en concevant le verset biblique d'abord comme une métrique, puis comme une rhétorique, par la réduction au parallélisme. Or la Bible n'a pas de métrique. Donc ne connaît pas la distinction entre la prose et le vers. Mais elle est de part en part une codification du rythme, corporel-oral, verset par verset. Jusqu'à contrarier la syntaxe.

Notre époque peut mieux reconnaître qu'auparavant ce primat du rythme. Ainsi on l'a reconnu dans la ponctuation de théâtre du folio de Shakespeare, mais aussi dans ses sonnets.

Il ne s'agit pas seulement de la différence de sens qu'apporte une différence de rythme, ou de ponctuation. Chose banale, dans toutes les langues : une virgule qui change le sens, si on la déplace. L'exemple le plus illustre et le plus significatif est peut-être le passage d'*Isaïe* (XL, 3) traduit longtemps avec une pause après « désert » dans « on a entendu la voix de celui qui crie dans le désert / : Préparez la voie du Seigneur » (traduction de Le Maistre de Sacy, qui traduit la Vulgate : *vox clamantis in deserto parate viam Domini*). Alors que l'hébreu *qol qorè* (une voix parle) a un accent majeur sur *qorè*, et ensuite le groupe *bamidbar // pánu derekh ladonaï* (dans le désert / ouvrez un chemin à Adonaï) :

qol qoré // bamidbar // pánu / dérekh yhvh /// yachru
une voix parle // dans le désert // ouvrez / un chemin à Adonaï /// faites droit
ba'arava // mesilla / lelohénu
dans la plaine // une route / pour notre dieu

L'hébreu dans son rythme (l'accent après *bamidbar* est secondaire par rapport à celui qui le précède) a un sens historique et terrestre, situé par l'exil de Babylone : il appelle au retour vers Jérusalem à travers le désert. Mais, coupé après *désert*, tel que le passage était compris et cité d'après le grec de la Septante, dans *Marc* (I, 3) *Matthieu* (III, 3) et *Jean* (I, 23), l'appel prenait un sens messianique, coupant le peuple de son retour sur terre, vers sa terre. Autre théologie, autre théo-politique.

La *King James Version* y allait franchement : « The voice of him that crieth in the wilderness, Prepare ye the way of the LORD, make straight in the desert a high-way for our God ! » Les traductions modernes corrigent toutes. La *New English Bible* :

There is a voice that cries :
Prepare a road for the LORD *through the wilderness, clear a highway across the desert for our God.*

La *Bible de Jérusalem* :

Une voix crie : « Préparez dans le désert
une route pour Yahvé.
Tracez droit dans la steppe
un chemin pour notre Dieu.

et la *TOB* :

Une voix proclame :
« Dans le désert dégagez
un chemin pour le SEIGNEUR
nivelez dans la steppe
une chaussée pour notre Dieu.

Ce n'est pas le seul exemple, même si l'enjeu n'est pas toujours une théologie. La différence de sens est capitale. Mais ce n'est qu'une différence de sens. Si le rythme ne déterminait que

des différences de sens dans la Bible, il n'y aurait rien là de spécifique, ni d'allégorique.

Plus que le sens, et même là où le sens des mots apparemment n'est pas modifié, le rythme transforme le mode de signifier. Ce qui est dit change du tout au tout selon qu'on tient compte de ce rythme ou non, de la signifiance ou non. La situation des traductions trouve là ses critères spécifiques : texte pour texte, ou non-texte pour texte. Et ceci ne vaut pas seulement pour les poèmes. *Un texte philosophique a aussi sa poétique*. Où il apparaît d'autant plus que la réduction au sens est d'une philosophie pauvre, qui ne s'impose que par le dogmatisme et l'inertie de l'*establishment* universitaire. Un culte pédant et faux de la science. Où s'impose d'autant plus la critique, et le rôle stratégique du traduire.

On ne peut chaque fois qu'en esquisser la démonstration. Mais tous les exemples de ce livre y contribuent. C'était déjà le cas de *Jona* (II, 9) pour le pouvoir transformateur du rythme dans la traduction, c'est-à-dire la transformation de la traduction par le rythme. Je retiens ici l'exemple de *Deutéronome* (XI, 30) pour le rythme comme mode du dire, et ce qui se passe dans un vers d'Homère, dans l'*Iliade* (VIII, 64-65) pour le rythme non comme expressivité mais comme signifiance; un détail enfin dans *Hamlet* (I, 1, 14) pour le rythme comme transformation de la langue par le discours.

La transformation de la traduction par le rythme

J'ai mentionné le verset de *Jona* pour mémoire, puisque je l'ai déjà analysé[3]. La confrontation des traductions montre que la traduction est transformée si le rythme entre dans son programme, au lieu que la seule prise en compte du « sens » méconnaît le fonctionnement du texte, et finalement son « sens »

3. *Jona et le signifiant errant*, Gallimard, 1981, (2e éd. 1996), p. 72-76 : *mechamrim / havlé-chav /// hasdam / ya'azovu* (gardiens / buées-vanité /// leur piété / abandonneront) dans, par exemple, la Bible de Jérusalem, « Ceux qui servent des vanités, c'est leur grâce qu'ils abandonnent », devient : « Veilleurs de / vent buées /// Leur foi / délaisseront ».

même. On ne peut pas dire que la traduction avec et par le rythme soit plus « difficile ». Ce qui a changé n'a changé que parce qu'une poétique est active dans la traduction, alors que les traductions du sens se font dans une absence de poétique. Traduire la poétique n'est pas plus difficile. C'est seulement une relation au langage qui ne s'arrête pas à la philologie, à la langue. Elle ne s'oppose pas au savoir. Elle impose un autre savoir. Elle montre que le savoir de la langue ne suffit pas. Les traductions ne font que ce que leur théorie du langage leur dit de faire. Il vaut mieux éviter d'être le Monsieur Jourdain de la traduction.

L'exemple de *Deutéronome* (XI, 30) est peu spectaculaire. Il n'y a pas de changement du sens comme dans *Isaïe* (XL, 3), ou de construction prosodique comme dans *Jona* (II, 9). Mais il s'opère pourtant une transformation d'autant plus forte qu'elle peut sembler imperceptible, et ne pas toucher au sens. J'ai choisi ce verset, apparemment simple indication topographique, anodine, parce que Rachi y commente explicitement l'importance des accents, et que le ton, par là, laisse filtrer le sublime : la proximité du divin dans les paroles de Moïse. C'est qu'au verset précédent la bénédiction divine pèse sur le mont Garizim, et la malédiction sur le mont Ebal. Mais Dhorme note : « Parenthèse pour situer les monts Garizim et Ébal par rapport à la Transjordanie. » Comme si c'était le guide Michelin.

halo-hémma / be éver-hayyarden / aharei / dérekh / mevo-hash-shémesh //

mot à mot :

ne sont-elles pas / au-delà le Jourdain / derrière / chemin / entrée le soleil //
be-érets / hakena'ani // hayyoshev / ba'arava /// mul / hagilgal //
dans-pays / le cananéen // qui habite / dans la Arava /// en face de / le Guilgal //
étsel / elonei-moré ////
près de / chênes de Moré ////

J'ai symbolisé la fin de verset par quatre barres obliques ; l'accent *atnah* (dont le nom signifie « repos » et qui est la principale césure du verset), par trois barres ; l'accent disjonctif important,

zaquef qatan, par deux barres ; les autres accents disjonctifs, par une barre. Rachi commente en particulier l'accent *pashta* – dont le nom évoque la main étendue pour diriger la lecture et signifier une pause – sur *aharei*, « derrière », préposition qui régit le mot *derekh*, « chemin ». J'ai marqué les accents conjonctifs par un trait d'union. Il est remarquable, dans ce verset, que les trois prépositions de lieu (*aharei, mul, étsel* – derrière, en face de, près de) sont toutes marquées d'un accent disjonctif qui les sépare de leur substantif. Il s'y ajoute trois accents disjonctifs à contre-syntaxe : sur *dérekh*, à l'intérieur du groupe nominal *dérekh mevo hashshemesh*, litt. « le chemin de l'entrée / du soleil » ; sur *érets*, à l'intérieur du groupe nominal *beérets hakena'ani*, « dans le pays / du Cananéen » ; sur *hayyoshev,* « l'habitant » qui disjoint cette forme nominale du verbe, le participe présent, de son complément de lieu. Ainsi, la multiplication des disjonctions fait un mode coupé, hyper-disjoint, marqué, par rapport au rythme syntaxique, au sens syntaxique.

Si un groupe rythmique est un groupe de sens, les disjonctions installent un conflit entre groupe syntaxique et groupe de sens. Le « sens » est tiraillé entre la syntaxe et le rythme. Mais le rythme prime, puisqu'il disjoint, contre la syntaxe qui lie les prépositions à leur substantif, et les éléments entre eux d'un syntagme nominal. Or le rythme ne change rien au sens lexical. S'il change quelque chose, et il change nécessairement quelque chose, puisque tout ce qui arrive au discours modifie le discours, ce ne peut être qu'au mode de signifier. Car ces indications de lieu n'ont rien de trivial. Elles ne sont pas d'un guide touristique. Leur importance est liée à l'énonciation, non à l'énoncé. Les conditions mêmes de l'énonciation transforment la signification (non le sens) de l'énoncé. C'est tout cela qui doit passer dans la traduction si la traduction doit tenir compte de l'énonciation.

On voit alors aussitôt que les traductions courantes de la Bible (je me limite à peu près aux traductions françaises) traduisent l'énoncé, non l'énonciation ; la langue, non le discours ; le sens, coupé du rythme, au lieu de prendre le langage avec son effet global, où tout fait sens, rythme et prosodie autant que lexique et syntaxe. C'est le dualisme inscrit dans la traduction. La

traduction, dans son état habituel, dogmatisé par les théoriciens du signe, traduit d'abord le dualisme avant de traduire le texte. Et on a le trivial d'un guide touristique, au lieu du divin.

Ainsi la traduction du Rabbinat (1899) efface les particularités du texte : elle ajoute les « montagnes », pour expliquer (emprunt au contexte du verset précédent : les monts Garizim et Ebal) ; elle transforme la tournure emphatique interro-négative en tournure affirmative (sous-traduction) ; elle modernise pour adapter (« direction », « province ») ; ne tient pas compte du rythme des accents, sinon que « en arrière » est traité adverbialement, mais cet isolement est grammaticalement inexact. Ce qui devrait être la plus hébraïsante des traductions traduit d'abord l'état du judaïsme français fin de siècle : il s'assimile, et elle s'assimile au signifié d'abord, plus tournée vers le signifié que la traduction protestante de Segond, qui tient davantage compte du signifiant. Voici le Rabbinat :

Ces montagnes sont au-delà du Jourdain, en arrière, dans la direction du couchant, dans la province des Cananéens habitants de la plaine, vis-à-vis de Ghilgal, près des chênes de Morê.

Ici, deux familles de traductions. L'une garde la tournure syntaxique du début, interro-négative, l'autre l'inverse en affirmative. Simplifie. Elle garde le signifié. Et commence à Jérôme : *« Qui sunt trans Jordanem post viam quae vergit ad solis occubitum / in terra Chananei qui habitat in campestribus / contra Galgalam quae est iuxta vallem tendentem et intrantem procul. » Galgala* autant que cette fin très approximative se retrouvent dans Le Maistre de Sacy : *« Qui sont au-delà du Jourdain, à côté du chemin qui mène vers l'occident, dans les terres des Chananéens, qui habitent dans les plaines vis-à-vis de Galgala, près d'une vallée qui s'étend et s'avance fort loin. »*

La Bible de Jérusalem (1955) s'inscrit dans le mode familiarisant, en insérant un *on le sait*, comme équivalent « dynamique » du tour hébreu initial : *« Ces monts, on le sait, se trouvent au-delà du Jourdain, sur la route du couchant, dans le pays des Cananéens qui habitent la Plaine, vis-à-vis de Gilgal, auprès du Chêne de Moré. »* La *TOB* (traduction œcuménique de la Bible, en 1975) refait juste de la plaine un nom propre, en accentuant le ton

guide touristique, visant l'efficacité du langage ordinaire : « *C'est au-delà du Jourdain, au bout de la route du couchant dans le pays du Cananéen qui habite dans la Araba, en face de Guilgal, à côté des chênes de Moré.* »

C'était ce que faisait Luther, ce que fait la *New English Bible*, qui met au milieu le groupe final, réduit la ponctuation, ajoute une explication *(mountains)* et réduit le signifiant au signifié *(west)* : « *(These mountains are on the other side of the Jordan, close to Gilgal beside the terebinth of Moreh, beyond the road to the west which lies in the territory of the Canaanites of the Arabah).* »

L'autre famille suit le signifiant hébreu du début. C'est ce que faisait la *King James Version* : « *Are they not…* » Et Buber-Rozenzweig : « *Sind die nicht…* » C'est Ostervald, traduction protestante du XVIII[e] siècle (je suis le texte de 1904) : « *Ne sont-ils pas au-delà du Jourdain, vers le chemin du soleil couchant, au pays des Cananéens qui demeurent dans la campagne, vis-à-vis de Guilgal, près des chênes de Moré?* » Et Segond, version protestante (1874 ; 1910) : « *Ces montagnes ne sont-elles pas de l'autre côté du Jourdain, derrière le chemin de l'occident, au pays des Cananéens qui habitent dans la plaine vis-à-vis de Guilgal, près des chênes de Moré?* » Deux trois variantes lexicales. Pratiquement la même chose.

Dhorme (Gallimard, 1956), comme la *NEB*, ajoute typographiquement la parenthèse : « *(Ne sont-ils pas au-delà du Jourdain, derrière la route du couchant, au pays du Cananéen qui habite dans la Arabah, face au Guilgal, à côté des chênes de Moréh?)* »

Chouraqui (1974-1979, revu en 1985) ne fait rien de nouveau, sinon que, comme Leconte de Lisle avec les noms dans Homère, il les ensauvage en les originant. Plus la *steppe*, déplacée. À la fois comme ton, et géographie. Et la présentation versifiée, doublement trompeuse parce qu'elle versifie, et qu'elle fausse les véritables groupes rythmiques : « *Ne sont-ils pas, au passage du Iardèn, / derrière la route du déclin du soleil, / en terre du Kena'ani qui habite la steppe, / devant Guilgal, près des chênes de Morè?* » Il était d'ailleurs en cela précédé par Samuel Cahen (1830 ; 1994) : « *Ne sont-elles pas au-delà du Iardène, sur le chemin qui tire vers le soleil couchant au pays du Kenaânéen qui*

demeure dans la plaine, vis-à-vis de Guilgal, près des chênes de Môre ? »

La faible variation dans tout cela est seulement sémantique, sur quelques termes. Aucune de ces traductions n'a gardé le rythme original, ne l'a *entendu*. Or c'est lui seul qui installe ici autre chose que le sens, par le surcroît des coupures, quelque chose de l'étrange et du redoutable – le discours du divin, ou sur le divin, le théo-logique.

En proposant une découpe exacte des groupes rythmiques, je ne fais que maintenir le rapport du texte entre le rythme et le sens. Cette tenue récuse le dilemme de Nida, équivalence fonctionnelle ou équivalence formelle (dans laquelle la part de l'archaïsme montre combien la *King James Version* est le vicaire de l'original). Car ce n'est qu'un autre nom, le nom béhavioriste, du dualisme traditionnel – la lettre et l'esprit. Mais le rythme est trop le fonctionnement global de la signifiance pour se laisser mettre du côté de la forme : il ne serait alors que le rythme au sens traditionnel, inclus dans le dualisme du signe. Je traduis donc, avec les blancs typographiques déjà justifiés dans les *Cinq Rouleaux* :

Ne sont-elles pas au-delà du Jourdain derrière le chemin où va le soleil au pays du Cananéen qui habite la Arava
Face au Gilgal près des chênes de Moré

Le rythme comme signifiance

Brièvement, un exemple rencontré dans l'*Iliade* (VIII, 64-65) peut montrer que le rythme constitue des paradigmes de signifiance qui débordent le sens lexical. Ici une équivalence morphologique et rythmique installe une équivalence entre deux mots de sens pratiquement opposé. Dans

— ∪ ∪| — —| —//∪ ∪ |— —| — ∪ ∪ |— —
ἔνθα δ'ἄμ' οἰμωγή τε καὶ εὐχωλὴ πέλεν ἀνδρῶν
— — | —// ∪ ∪ |— ∪∪ | —// ∪∪| — ∪ ∪| —∪
ὀλλύντων τε καὶ ὀλλυμένων, ῥέε δ'αἵματι γαῖα

– traduction Paul Mazon (éd. Belles-Lettres) : « gémissements et clameurs de triomphe montent à la fois. Les uns tuent, les autres sont tués ; des flots de sang couvrent la terre » – *oimogé* et *eúkholé* ont le même schéma rythmique : trois syllabes longues. Autant ils sont sémantiquement et syntaxiquement *(te kai)* opposés, et motivés, le premier par son élément *oi* (qui reprend et mime l'onomatopée du gémissement oï), le second par le préfixe *eú* qui évoque la satisfaction, autant les deux mots sont équivalents en rythme, ce que met en valeur leur environnement (trois fois deux brèves, avant, entre eux et après) et la césure penthémimère après *oimogé*. Mais les « tueurs » (– – –) et les « tués » (–⏑⏑–), eux, n'ont pas le même rythme.

Cette équivalence rythmique n'est pas une expressivité, une peinture par les sons, comme souvent, et depuis l'Antiquité, des commentateurs ont noté, à propos d'effets de schémas rythmiques, et en particulier d'accumulation de longues (spondées). Ainsi pour le « cri terrible », cinq longues (*Iliade* I, 49) :

— — | — — | — ⏑ ⏑ | — ⏑⏑ | — ⏑ | — ⏑
Δεινὴ δὲ κλαγγὴ γένετ' ἀργυρέοιο βιοῖο

« un son terrible jaillit de l'arc d'argent » (Paul Mazon) ou « et l'arc d'argent rendit un cri terrible » (Louis Bardollet, éd. R. Laffont, 1995).

Ou pour les travaux de Sisyphe (*Odyssée* XI, 594) « soulevant un roc », cinq longues :

— — | — — | — ⏑ ⏑ | — ⏑ ⏑ | — ⏑ ⏑ | — ⏑
λᾶαν βαστάζοντα πελώριον ἀμφοτέρῃσιν

Ce que Leconte de Lisle rendait par « poussant un immense rocher avec ses deux mains », Victor Bérard : « ses deux bras soutenaient la pierre gigantesque » (Les Belles-Lettres), Philippe Jaccottet : « soulevant des deux mains un énorme rocher » (Maspero-La Decouverte, 1982) et Louis Bardollet : « il soupesait une pierre énorme des deux mains ».

À la différence de cette expressivité physique, ce qui est remarquable dans le cas présent, est qu'un effet de signifiance, inaperçu de la métrique, se dégage en rapport avec l'anthropolo-

gie homérique : une sémantique prosodique, rythmique ; un effet second, inchoatif, ni lexical ni contextuel, qui égalise les cris des tueurs et des tués, égalise les tueurs et les tués à un niveau méta-guerrier, au-delà de la visée immédiate du combat. Ce dont Simone Weil avait eu l'intuition, dans *La Source grecque* (Gallimard, 1953) : « Le même désespoir alors pousse à périr et à tuer » (p. 30), « Vainqueurs et vaincus sont également proches, sont au même titre les semblables du poète et de l'auditeur » (p. 31), « La froide brutalité des faits de guerre n'est déguisée par rien, parce que ni vainqueurs, ni vaincus ne sont admirés » (p. 37). Ce que les intuitions de Simone Weil, ou les recherches de l'anthropologie contemporaine[4] trouvent, avec leur détour propre, le rythme du verset d'Homère ne le *dit* pas, il le *montre*, il le fait. Au bon entendeur, la poésie, salut. C'est *tout ce qu'on ne sait pas qu'on entend.* Mais une fois qu'on l'a reconnu, alors on sait qu'on l'entend.

Dès qu'il y a un effet poétique, il y a un problème poétique de traduction, le problème d'une poétique de la traduction. Mazon ne s'en est pas soucié : « gémissements » et « clameurs de triomphe » ont tout laissé de la forme du sens à leur grec de départ. Est traduit un contenu. Encore peut-on se demander pourquoi le singulier (générique ?) du texte – *oímogé, eukholé* – est devenu un pluriel ; pourquoi « à la fois » *(am')* est déplacé du début du vers à la fin de la première phrase ; pourquoi l'imparfait homérique *(pélen)* passe au présent ; pourquoi surtout le sujet et l'agent de la dernière phrase sont inversés (« des flots de sang couvrent la terre »), ce qui banalise un fort effet de sens.

Je propose, au défi du texte, pour l'hexamètre dactylique un vers de quatorze syllabes (surtout pas l'alexandrin), dans une prosodie non-métrique (des finales vocaliques-consonantiques), et pour les deux sortes de cris, si opposés et si égaux, l'approxi-

4. « Le héros épique va à la mort parce que la vie est tout pour lui », Nicole Loraux, « Mourir devant Troie, tomber pour Athènes : de la gloire du héros à l'idée de la cité », dans Gherardo Gnoli, Jean-Pierre Vernant, *La Mort, les morts dans les sociétés anciennes*, éd. de la Maison des Sciences de l'Homme et Cambridge U.P., 1982, p. 33.

mation *malheur-clameur* (*clameur* contient, et inverse, *malheur*, phoniquement) :

> Ensemble montaient le cri de malheur et la clameur
> des tueurs et des tués et la terre coulait de sang

La transformation du discours par le rythme

Puis un exemple, scabreux à dessein, la provocation même que le discours ne cesse de faire à la langue, l'oral à l'écrit, et la création du langage aux autorités installées de la grammaire. Cet exemple est d'une simplicité extrême. Par quoi il porte justement à la limite de l'expérience en train de se faire l'application des valeurs reçues. Dans *Hamlet* (I, 1, v.14), la sentinelle de garde dit, comme il entend arriver « the rivals of my watch » : « I think I hear them. » Difficulté pour débutant. Qui ne sait que le *that* peut ici être omis en anglais ? Problème de *langue*, donc. Pour la « stylistique comparée ». Du type *he swam across the river*, il traversa la rivière à la nage. Et François-Victor Hugo traduit : « Je crois que je les entends. » Correctement. Yves Bonnefoy en remet un peu : « Je crois bien que je les entends. » Mais Raymond Lepoutre, pour la version jouée au Théâtre de Chaillot et mise en scène en 1983 par Antoine Vitez, a traduit : « Je crois, je les entends. » Il a remplacé le *que* par une virgule, la syntaxe par le rythme – une pause, un suspens. Ce n'est plus la langue. C'est le discours. Le traducteur a créé un problème nouveau. Notez, avant de condamner le barbarisme selon le français écrit, que c'est une syntaxe de théâtre, d'oralité : la syntaxe y est, mais sous une autre forme. Orale. Plus le critère du jugement de valeur ici est sûr de son écrit, plus il est en porte-à-faux sur l'oral. Cela dit, chacun est libre de son goût. Mais l'historicité des discours est-elle affaire de goût ? N'est-elle pas au contraire ce qui indéfiniment déplace le goût, le passé passif du déjà reçu ?

Aux mal entendants dogmatiques du dualisme, qui continuent de restreindre les problèmes de la traduction à une conception du sens que la signifiance rend à tout moment à sa pauvreté théorique, il y a lieu d'opposer que la valeur au sens de

Saussure, dans le discours n'a cours que par le rythme. Le rythme montre qu'au primat caduc du sens se substitue une notion plus puissante, plus subtile aussi, puisqu'elle peut se réaliser dans l'imperceptible, par ses effets d'écoute et ses effets de traduction : le mode de signifier. En quoi l'aventure de la traduction et l'aventure du rythme sont solidaires.

Penser le continu, traduire le continu

L'implication réciproque des problèmes de la littérature, des problèmes du langage et des problèmes de la société fait ce que j'appelle, et ce qu'est devenue, pour moi, la poétique. Contre l'autonomie de ces problèmes, en termes de disciplines traditionnelles, séparées. C'est sa force critique. Critique au sens de la théorie critique de Horkheimer et d'Adorno, comme requête d'une théorie d'ensemble. J'y ajoute la recherche des stratégies et des historicités. Et ni Horkheimer, ni Adorno ne l'ont poussée, comme j'essaie de le faire, par et vers la théorie du langage.

La poétique se définit alors non seulement par sa propre histoire, l'histoire des concepts avec lesquels on a pensé et on pense la littérature, mais aussi par sa logique interne, les concepts du rapport entre la littérature et le langage, les concepts du rapport entre le langage et le sujet qui s'expose et qui s'invente dans le langage, les concepts du sujet et de sa relation à la société, les concepts de l'interrelation entre l'histoire et le langage. Puisque l'histoire comme le langage est une représentation du sens. L'exploration de cette logique multiple fait que la poétique ne se définit pas seulement par son histoire, mais aussi par son avenir. Par ses limites mais aussi par sa propre illimitation.

La théorie du langage, c'est-à-dire la réflexion sur les concepts avec lesquels on pense le langage, y joue un rôle central. Du point de vue de la poétique. De ce que j'entends par là. Quand je dis *la poétique*, il n'y a plus qu'une homonymie avec ce que le même terme désigne ailleurs : la poétique d'Aristote, ou celle des formalistes russes, ou une néo-rhétorique des figures agrémentée de la notion de genre. Cette différenciation est affaire de stratégie. Je l'explicite clairement. Ce changement de sens est un événement banal de l'histoire des notions.

Le révélateur du fonctionnement du langage, l'épreuve de sa théorie, par le lien spécifique entre littérature et langage, est le fonctionnement de la littérature.

Le paradoxe de la poétique, dans le panorama contemporain du savoir, par rapport à la place et au rôle du langage dans l'étude des fonctionnements sociaux du sens, et même au rôle central que paraissent reconnaître à la théorie du langage des sociologies comme celle de Habermas en Allemagne et de Bourdieu en France, est d'être une utopie. C'est-à-dire à la fois l'expression d'une nécessité et ce à quoi le monde ne fait pas de place. Elle n'y a pas sa place. Une pensée déplacée. Utopie, elle l'est trois fois, comme théorie critique, comme reconnaissance du rôle central de la théorie du langage, et comme critique du signe par la critique du rythme.

Dans la mesure où la poétique se fonde comme une critique du signe, cette critique commence dans la sortie hors du modèle indo-européen des langues, telle que la réalise Wilhelm von Humboldt. La pensée de la diversité des langues et la pensée de la spécificité sont solidaires d'une recherche du continu entre langue et littérature, langue et société, langue et sujet chez Humboldt. C'est ce qui fait de lui, contre tout le XIX^e^ siècle des dictionnaires et des grammaires – ce qu'il appelait le « squelette mort du langage » – une parabole de l'utopie comme théorie du langage. Une pensée qui a plus d'avenir que de passé. À travers et malgré sa descendance, celle du moins qui s'est engagée du côté d'une psychologie des peuples et des langues. C'est ici le lieu d'une des guerres du langage, aussi bien quand Humboldt est lu en le rabattant sur Kant ou à travers Hegel, que chaque fois, chez Sapir et Whorf comme chez Benveniste, qu'est mise en question la relation entre catégories de la langue et catégories de pensée. Où s'exercent la critique, comme recherche des historicités, et la polémique, comme stratégie de domination. Y compris dans le travestissement, par les adversaires, de cette recherche d'une relation en une causalité directe et mécanique. Un déterminisme. Car les partisans de la théorie traditionnelle y ont intérêt à sauver la transcendance de la pensée, sans voir qu'elle est solidaire elle-même du signe. La réputation rituelle de difficulté attachée

à Humboldt est caractéristique de la recherche du continu vue à partir de la régie et de l'habitude du discontinu. Qu'est le signe.

Le point de vue de la poétique me semble le seul à tenir ensemble le système, la valeur, le fonctionnement et le radicalement arbitraire de Saussure (selon une stratégie de la solidarité et non de la disjonction entre la langue et la parole – initiative individuelle, parlée ou écrite), le caractère historique ensemble de la synchronie et de la diachronie, le caractère pluriel des relations associatives et du plan syntagmatique. De quoi remplacer les « subdivisions traditionnelles » où le structuralisme est demeuré, mais aussi le post-structuralisme – lexique, morphologie, syntaxe – catégories de la langue comme nomenclature, par une conceptualité capable de penser « le fleuve de la langue », cette métaphore de Saussure jamais, à ma connaissance, relevée par les structuralistes, qui ont tant cité la comparaison avec le jeu d'échecs, et qui se sont engouffrés, comme dans le conte du joueur de flûte de Hameln, tous derrière la dernière phrase apocryphe du *Cours de linguistique générale*, sur *la langue en elle-même et pour elle-même*. Mais l'indifférenciation entre *système* et *structure* continue d'être l'opinion régnante. La différenciation ou l'indifférenciation entre ces deux termes est un révélateur de stratégie, du rôle critique ou non de la théorie du langage, et de la poétique, dans la théorie de la société.

Voir le signe comme un modèle culturel suppose un point de vue qui lui soit extérieur, et qui rende possible la critique. C'est le rythme. La critique que le rythme fait du signe implique un changement radical d'attitude, et déclenche la transformation d'un certain nombre de concepts. Et comme tout ensemble conceptuel a sa systématicité, cette transformation ne peut que déstabiliser le monde du signe, mener à un autre monde du sens, à d'autres modes d'analyse.

L'enjeu est l'historicité du sujet, et des valeurs. J'entends la valeur dans un double sens. L'hypothèse de travail est que les deux sens se tiennent, sont l'effet l'un de l'autre : le sens, chez Saussure, d'une différentielle interne dans un système, la langue – mais pour la poétique, un discours comme système ; le sens qu'on appelle traditionnellement esthétique, celui d'une qualité

spécifiquement littéraire. La continuité de l'un à l'autre fait que la valeur est un effet d'écriture. Il ne s'agit pas du goût, d'un point de vue individuel ou social, mais de la transformation de la littérature par la littérature, du critère non de ce qui fait qu'un discours est littéraire ou non, mais de ce qui fait que, comme disait Aragon en 1928 dans *Traité du style*, il « ne fait pas double emploi ». La valeur, par là, n'est plus une notion de l'esthétique, mais de la poétique. De ce point de vue, l'esthétique d'Adorno ressortit plus à la théorie traditionnelle qu'à la théorie critique.

Le paradoxe du signe est qu'il constitue un modèle du langage auquel le langage empirique ne cesse d'échapper, que le sujet linguistique ne cesse de déborder. Par le corps, par la voix. Et le sujet du poème par le poème. C'est un modèle qu'on pourrait dire scientifiquement inefficace, bon à mettre au musée, si l'étude du langage était une science au sens des sciences expérimentales ou des sciences exactes. Mais bien que les doctrines linguistiques se constituent des limites, et des dehors, pour se comporter comme des sciences, elles n'y parviennent pas. Elles ont beau laisser de côté tantôt le sens lui-même, tantôt le discours, tantôt la littérature, elles ne réussissent qu'à prendre leurs limites pour les conditions de la science. Parler de science du langage, et encore mieux de science de la littérature, ou de science de la traduction (traductologie), n'est qu'un *jeu de langage*, sur le mot de *science*. Comme je l'ai déjà évoqué. Dans le signe, le modèle binaire, totalisant, expose son infirmité. Le modèle même du signe, avec ses dérivées, la principale étant la notion de sens, est un obstacle à la théorie du langage.

Le signe règne parce qu'il est un modèle inséparablement, et pragmatiquement, linguistique, anthropologique, philosophique, théologique, social, politique. Son schéma binaire s'y reproduit et s'y renforce de chacun de ces paradigmes : le son et le sens ; la voix vivante et l'écrit mort ; le mot et la chose, l'origine et la convention ; la théologie de la préfiguration qui mène le rapport de l'Ancien au Nouveau Testament, où l'Ancien tient le rôle du signifiant, et le Nouveau, le rôle du signifié ; de même la minorité et la majorité dans le Contrat social ; l'individu et la société.

Ce schéma multiple répète autant de fois l'effacement et le

maintien tout ensemble du signifiant au profit du signifié, qui est à la fois une partie du signe et empiriquement l'essentiel, sinon le tout. Ce dont la moindre traduction fournit la preuve. Ce schéma inclut autant de fois l'observateur du langage dans le langage lui-même. Cette condition de l'observation, qui fait du langage le sujet et l'objet ensemble de l'anthropologie, rend impossible une objectivation radicale du langage, ou par exemple sa mise entre parenthèses *(épokhê)* dans la phénoménologie. Cette condition fait de toute description du langage, de toute réflexion sur le langage, un acte culturel et historique. En contradiction complète avec le concept du signe comme forme du rapport entre le langage et le monde, et comme constitution intrinsèque.

Le rythme fait une critique de cette taxinomie. Benveniste[1] a montré que la notion commune qu'on en a, qui mêle le retour périodique du même et du différent et la structure du rapport entre symétrie et dissymétrie, a été l'œuvre de Platon, apportant les notions d'ordre *(taxis),* de proportion mathématique *(harmonia),* de mesurabilité et d'unité de mesure *(metron)* à la notion, propre à la philosophie ionienne, d'organisation du mouvant. Platon a ainsi transformé le continu en discontinu, créé le cercle vicieux du rythme et du mètre. Comme dit Baudelaire, il a créé un poncif. D'où les confusions de la poésie et du vers, de la prose et du langage parlé. L'universel du rythme a été parfait pour la musique, et les rythmes biologiques. Ce qui en a souffert le plus est le langage.

En revenant à la notion héraclitéenne de rythme – ce que ne fait pas Benveniste, qui s'arrête à son travail philologique – j'ai tenté de montrer, dans *Critique du rythme*, pour la première fois depuis Platon, que le rythme dans le langage peut apparaître comme l'organisation du mouvement dans la parole, l'organisation d'un discours par un sujet et d'un sujet par son discours. Non plus du son, non plus une forme, mais du sujet. Une historicité.

Par là, tous les paradigmes du signe sont déplacés. Ils apparaissent pour ce qu'ils sont, avec leurs limites. Jusque-là, ils

1. E. Benveniste, « La notion de "rythme" dans son expression linguistique » (1951) *Problèmes de linguistique générale*, Gallimard, 1966.

étaient sans limites. C'est dire que ce sont des concepts pertinents dans les limites où le langage n'est vu que comme de la langue et du discontinu. Rien de plus. Une représentation.

Si le rythme redevient, ou plutôt est reconnu (empiriquement, il n'a jamais cessé de l'être) l'organisation du continu dans le langage, le binaire du signe n'a plus aucune pertinence dans les limites du discours. Il n'y a plus du son et du sens, *il n'y a plus la double articulation du langage*, il n'y a plus que des signifiants. Et le terme de signifiant change de sens, puisqu'il ne s'oppose plus à un signifié. Le discours s'accomplit dans une sémantique rythmique et prosodique. Une physique du langage. Sans oublier la continuité avec la voix et le corps dans le parlé. Cette sémantique ne se fait pas selon les unités discontinues du sens. Elle détermine un mode nouveau d'analyse.

À partir du rythme comme organisation subjective d'une historicité, on peut distinguer le parlé et l'oral. Il n'y a donc plus le modèle binaire du signe, l'oral et l'écrit, sur le patron de la voix et de la mise par écrit. Mais un modèle triple, le parlé, l'écrit et l'oral. L'oral est compris comme un primat du rythme et de la prosodie dans l'énonciation. Il compose une sémantique particulière – Apollinaire parlait de « prosodies personnelles », et Gerard Manley Hopkins du *« record of speech in writing »*. L'oral est alors une propriété possible de l'écrit comme du parlé. L'imitation du parlé n'est plus nécessairement orale. C'est le cas de Céline, en France. Qui est une fabrication écrite, jusqu'à du pseudo-parlé. L'identification traditionnelle du parlé à l'oral menait à prendre – c'est un des clichés contemporains – Céline comme modèle de l'oralité, opposé alors à Proust, exemple même d'un style écrit, donc sans oralité. La poétique annule cette fausse opposition : dans sa longue phrase, Proust a sa propre oralité, qui est la subjectivité de son rythme. Mallarmé devinait que dans la subjectivation la langue devenait discours, en écrivant à Verlaine : « Vous tenez vraiment votre syntaxe. » Mais déjà Montaigne, avec son « j'y veux pouvoir quelque chose du mien ». C'est pourquoi – paradoxe seulement pour le signe – de Rabelais à James Joyce, de Gogol à Kafka, la littérature est la réalisation maximale de l'oralité. Elle l'est chaque fois qu'elle s'accomplit comme une subjectivation

maximale du discours. Écrite ou non, quand elle s'accomplit pleinement. L'oralité, c'est la littérature. C'est son rôle social.

En ce sens, l'oralité n'est pas une archéologie perdue, par opposé à sa disparition prétendue dans le monde moderne, selon la représentation de Walter Ong, par exemple dans *Orality and Literacy*[2]. Idée dominante de nos jours. L'expansion de cette représentation est parfaitement cohérente avec celle de l'effet Heidegger. Elle rejoint la déploration consacrée, à travers Mircea Eliade, dans une idéologie de l'histoire des religions, et Emmanuel Lévinas, sur le plan de l'éthique seule : les lamentations sur la perte du religieux, de l'archaïque et des valeurs communautaires. Toutes ces représentations se renforcent l'une l'autre, en paraissant se confirmer mutuellement. Mais cette représentation de l'oralité (perdue, comme l'union des mots et des choses) suppose une linéarité orientée : de l'oral comme absence d'écriture, accompagnement présumé des sociétés archaïques où tout allait bien, vers l'écrit des sociétés civilisées où tout va mal. C'est un schéma idéologique grossier et simpliste, où la nostalgie tient lieu d'information anthropologique, de rigueur historique, et de poétique. Une pensée faible.

Au contraire, l'histoire du traduire dans ses transformations récentes montre que les traductions, et pas seulement celles d'œuvres théâtrales, se font de plus en plus en fonction d'une rythmicité et de la prosodie des textes. Par quoi la traduction apparaît, comme Ezra Pound l'avait vu un des premiers, un laboratoire de la littérature au même titre que les œuvres dites originales. L'oralité est mieux reconnue.

Le point de départ, pour moi, de la transformation de la notion traditionnelle de rythme, bien avant de connaître l'article de Benveniste, est précisément l'expérience de la traduction, et la reconnaissance du fonctionnement du rythme dans les textes bibliques. Travail en cours.

La Bible a porté le rythme à un système d'organisation du verset qui est unique, et irréductible au modèle du signe, qui est

2. Walter Ong, *Orality and Literacy, The Technologizing of the Word*, Methuen, London and New York, 1982 ; 5e éd. 1988.

le modèle grec. Celui-ci n'a cessé, depuis Flavius Josèphe, depuis que la Bible est entrée en contact avec le monde grec, de tenter de penser le langage biblique dans les termes d'une opposition entre une prose et une poésie[3]. Mais la pan-rythmique du verset y rend impensable, formellement, une telle opposition.

C'est par là que la Bible, à mon sens, par son organisation du rythme, est le levier inaperçu jusqu'ici, même par l'herméneutique juive qui n'y voit qu'un des modes du sens, d'une transformation généralisée de la théorie du langage. Ce que j'ai entrepris de montrer en même temps que j'ai traduit certains de ses textes, selon leur rythmique propre. C'est là un rôle nouveau du texte biblique, qui n'est plus celui du « Grand Code ». Un avenir de ce passé. En même temps, l'oralité y apparaît comme une socialité, une physique du sens, qui contribue fortement à montrer l'échec du signe. Sa fin comme un universel. Un coup de Bible dans la philosophie.

Il y a un avenir du rythme, jusque dans la nécessaire technicité de son étude, où le continu doit remplacer le binaire de la métrique par une rythmique du discours. Cet avenir est dans une écoute plus fine du langage. Les surprises y sont les preuves imprévisibles qu'il n'y a pas de théorie du discours sans le rythme et la prosodie, à moins de revenir à son insu à des concepts de la langue quand on croit penser le discours.

La poétique ne serait pas critique si elle n'était la mise à l'épreuve permanente de la théorie, une procédure de découverte, et la transformation empirique des concepts et des pratiques. Une transformation du traduire.

Transformer le traduire

Mais transformer pourquoi, comment, quand et par qui? On ne fait pas ce qu'on veut du traduire, pas plus que de l'écrire. On se confond avec une historicité qui vous fait, quand on la fait.

3. Comme l'a montré James L. Kugel, *The Idea of Biblical Poetry, Parallelism and its History*, Yale University Press, 1981. Ce que j'ai repris, en critiquant certaines conclusions de James Kugel, dans *Critique du rythme*.

Mais l'historicité n'est pas volontariste. Pas plus que terroriste. Elle est l'exercice d'une reconnaissance, empirique et théorique. Si, et seulement si traduire est fondé en historicité, traduire est l'exercice de la critique. Sinon, traduire est purement documentaire : un document sur un goût, une époque, et sa manière de traiter le langage et la littérature. Pas une métaphore de l'œuvre, ni la poétique expérimentale dont a besoin la littérature.

Mais pourquoi transformer le traduire, puisque de toute manière la traduction change, ne cesse de changer ? Transformer le traduire, c'est d'abord reconnaître ce qui change, quand et pourquoi. Et du même mouvement travailler à *faire* la traduction, comme on dit qu'une œuvre *fait* son temps : travailler à la reconnaissance de l'interaction entre les pratiques du langage et la pensée de ces pratiques, à l'effet d'une pensée de la littérature sur la théorie du langage, à l'effet d'une pensée du continu sur la régie du discontinu qui mène le signe, c'est-à-dire les représentations du langage, et travailler à reconnaître comment les pratiques enseignées et communément suivies du traduire, et même honorées par des prix, dénaturent grossièrement la moindre page de littérature. Aujourd'hui. La traduction change, mais pas pour tout le monde. Il importe à la pratique et à la pensée de la littérature de reconnaître ces pratiques doublement invisibles : s'identifier à des habitudes qui se donnent pour naturelles, se donner pour le texte qu'elles prétendent traduire sans que le lecteur, pour l'immense et normale majorité puisse même vérifier, confronter, protester. Puisque la traduction est là pour qu'il lise ce qu'il ne peut, pour la plupart, lire qu'en traduction. La traduction effaçante est un enfermement.

Le traduire change. On ne peut pas l'empêcher de changer. Pas tous les traducteurs, ni toutes les traductions. Où se retrouve ce paradoxe de la traduction, que tout ce qu'on enseigne ne tend qu'à définir et programmer la mauvaise traduction, et correspond à la pratique du plus grand nombre des traductions, au lieu que la définition et l'enseignement se fondent sur les beaucoup plus rares traductions, qui n'ont pas du tout fait comme on dit de faire, mais qui ont réussi, merveilleusement réussi : c'est-à-dire qu'elles sont des œuvres, vieillissent comme des

œuvres. Inversant le propos banal, qui veut que les traductions vieillissent, puisqu'on les refait périodiquement, alors que les œuvres ne vieillissent pas. C'est l'inverse qui est vrai. Les œuvres vraies vieillissent, au sens que leur état de langue ne les enferme pas dans un passé qu'on ne lit plus. Et les traductions-œuvres en font autant. Ce qu'on ne lit plus, c'est ce qui ne vieillit pas, les œuvres dites originales tout comme les traductions. Le déchet de l'époque.

Immédiatement se pose la question : comment reconnaître cette transformation du traduire, ce traduire qui transforme ? Par rapport aux traductions qui ne transforment rien. Ce qui n'est plus tout à fait la question qui consiste, stylistiquement, à reconnaître une traduction bonne d'une mauvaise. Car le sens même de *bon* et de *mauvais* change avec le changement de la question.

La question impose la nécessité d'une critique, c'est-à-dire d'une pensée de la valeur, des critères de valeur, d'une critique des critères.

On voit que c'est la même question que celle qui se pose à chaque instant à la littérature, à la poésie. La question de la valeur, que toute la technologisation structuraliste a empêché de penser ; la nécessité, éludée par beaucoup de facteurs (y compris ceux des effets de pouvoir, de chefferie, ou de mode), mais qui s'impose pourtant tôt ou tard, d'avoir les moyens de reconnaître, je ne dirais plus un bon poème d'un mauvais, je dirais un poème de ce qui fait tout pour ressembler à un poème parce qu'il ressemble à la poésie. À ce qu'il sait de la poésie. À la différence d'un poème qui ne sait pas, ou plutôt qui ne sait plus ce qu'est la poésie parce qu'au lieu de l'avoir derrière lui, il l'invente pour lui-même au moment où il s'énonce.

Et si cette question ressemble à la Terreur – au sens de Paulhan – oui, la transformation est toujours terrible. Pour tout ce qui l'ignore. Mais la plupart du temps, qu'on se rassure, tout cela passe inaperçu, l'échelle des changements du langage n'est pas toujours perceptible pour une expérience individuelle. Et rien n'égale l'assurance de ceux qui ont pour eux les autorités de la langue.

Il y a des époques du traduire. On le sait. Dans le monde

occidental, aux plus anciens temps, quand il y a traduction, l'unité est le mot, parce que le mot est le nom, de même que la liste est première, dans l'administration du monde et dans le sacré. Quand Cicéron dit qu'il ne faut pas traduire mot pour mot, c'est bien parce qu'il s'oppose à une procédure admise. Le sacré, fixateur des textes, est aussi un fixateur de l'unité-mot. Et du traduire.

L'unité-mot prévaut, en gros, jusqu'au moment où la traduction des textes profanes fait passer l'unité du mot à la phrase, dernière unité de la langue et première unité du discours.

Tant que l'unité n'est pas le texte, on peut faire comme Florian avec Cervantes, ajouter et enlever des passages entiers, et encore, un siècle plus tard, comme le marquis de Vogüé avec Dostoïevski, émonder la phrase, car on fait passer dans le goût de la société d'arrivée autant que dans la langue d'arrivée. Et tant que dure l'unité-phrase, c'est-à-dire l'unité-langue, le discours non-texte, on traduit en *annexant*, non en *décentrant*.

Le rapport entre annexion et décentrement s'inverse, d'abord empiriquement avec le romantisme, avant de trouver sa théorisation la plus connue dans la préface de Walter Benjamin en 1923 à sa traduction des *Tableaux parisiens* de Baudelaire. Mais toujours *de langue à langue*. Sans nulle linéarité progressive généralisée. Au contraire, manifestation minoritaire, bien que non mineure. Les fermetures culturelles sont les plus fortes. Mais une telle inversion (c'est déjà ce qu'avait fait saint Jérôme, en hébraïsant le latin) est pourtant le signe que les transformations du traduire relèvent d'une transformation des logiques qui mènent les rapports interculturels. Rapports entre identité et altérité, entre binarité et pluralité. Reconnaissances ou négations, et dénégations, de l'altérité, de la pluralité.

Où traduire est également situé par l'histoire générale de la décolonisation, par la transformation de l'anthropologie binaire totalisante de Lévy-Bruhl : le pré-logique opposé au logique, le sauvage au civilisé, le fou-la femme-l'enfant-le poète à l'adulte normal masculin blanc. Anthropologie à laquelle Lévy-Bruhl renonce dans ses *Carnets* en 1940. Mais elle a ses effets de traîne. Le primitivisme en art, au XX^e^ siècle, en Europe, et son rapport

aux avant-gardes littéraires (dada, le surréalisme) est aussi un élément de transformation du langage. Du métalinguistique et du métalittéraire. Donc un déplacement des possibles du traduire. Puisque c'est un déplacement des possibles dans la pensée, et dans l'écrire. En même temps, la représentation du langage se transforme par l'avènement de la notion de discours, invention majeure dans la pensée du langage de ce siècle, par Benveniste, vers 1935. C'est un anthropologue, Malinowski, qui découvre la fonction « phatique » vers 1925. Toutes ces transformations convergent vers une pensée spécifique du langage – hors de la philosophie contemporaine, il faut le préciser. Ce qui s'est fait chez Wittgenstein n'a eu alors d'effet, à ma connaissance, que sur les logiciens.

C'est dans la pensée de la littérature et de l'art que Baudelaire réinvente la modernité, en relation avec une poétique et une éthique du sujet. Toute l'histoire des transformations de la poésie et de la littérature montre qu'elles sont des transformations dans la pensée du rythme et de l'oralité. Par quoi la poétique et la modernité apparaissent comme les deux aspects d'une même critique, sans laquelle la traduction ne peut être vue que selon la théorie traditionnelle, au sens de Horkheimer, selon le dualisme du signe. En termes de langue, non de poétique.

Des modes principaux de représentation du traduire – le mode empirique, le mode phénoménologique, le mode linguistique, le mode poétique, seul celui de la poétique peut penser à la fois le rapport du traduire à la littérature et le rapport du traduire à la modernité.

Il y a bien, d'abord, une empirique de la traduction, de Cicéron à Valery Larbaud, emblématiquement : les discours de la pratique. Éclectiques, mais non dogmatiques. Sur quoi prend l'attitude non empirique mais empiriste des professionnels de la traduction, spécialement quand ils l'enseignent. Leur éclectisme se fait un self-service dans la linguistique, et ils se satisfont des concepts de la langue, et de la stylistique. Théorie traditionnelle, au sens de Horkheimer : l'opposé d'une théorie critique.

L'approche de la traduction par la phénoménologie et l'herméneutique reste également dans le primat du sens, dans le

dualisme du signe, en essentialisant le comprendre, en métaphorisant la notion de traduction. On ne s'étonne pas que la glose y entre sans gêne dans le texte traduit.

La linguistique de la traduction n'a pu donner à la pensée de la traduction que les concepts dont elle dispose : des concepts de la langue. Car même la linguistique du discours ne sait penser le discours qu'avec des concepts de la langue. Son pragmatisme n'est qu'une logistique. L'éclectisme de Nida, qui en est le théoricien majeur, prend un peu à toutes les doctrines qui passent, depuis la théorie de l'information, bien vieillie, jusqu'à la grammaire générative, qui ne connaît pas davantage le discours, et encore moins la littérature.

C'est pourquoi, si traduire la littérature est un rapport à la littérature, ce qu'on dénierait difficilement, bien que les empiristes qui ne veulent connaître que la langue l'ignorent, seule la poétique de la traduction peut penser, et réaliser, une traduction-littérature de la littérature.

Ce qui fait ressortir le simplisme, avec tous les désastres invisibles qu'elle réserve, de cette représentation commune qui valorise le traduire comme l'opération qui permet de faire connaître les littératures étrangères. Ce qui a l'air d'être le bon sens même, en même temps que la bonne conscience des traducteurs. Car cette présentation, et représentation, de la traduction, qui semble si évidente, au point qu'elle tient lieu de poétique à elle seule, se satisfait pleinement de la représentation commune du langage : ne retenir que des contenus, de l'information, modulée stylistiquement, un passage de langue à langue.

Représentation aggravée par les préceptes traditionnels de transparence, d'effacement du traducteur. On vise à faire *comme si* l'œuvre traduite était écrite dans la langue d'arrivée et pour le lecteur de cette langue. La traduction est réussie quand le sauvage à évangéliser, dont parle Nida, dit : « Je ne savais pas que Dieu parlait ma langue. » Réaliser l'illusion du naturel. Faire oublier que la traduction est traduction, en quoi idéalement elle vise à effacer les différences linguistiques, historiques, culturelles. Et elle efface, en passant, l'essentiel à traduire.

C'est cependant le statut général, la situation universelle de la

traduction. Puisque le monde entier lit tout en traduction, sauf ce qui pour chacun est de sa propre langue. Ce statut, cette situation portent à son comble le conflit entre ce que la traduction *fait* alors à la littérature qu'elle est censée transmettre, et ce que *fait* la littérature, dans sa langue, sans quoi elle ne serait pas la littérature, et n'appellerait pas à traduire.

Par là ce qui est en jeu dans la traduction de la littérature n'est pas seulement le mode de signifier d'un texte littéraire, c'est la théorie même du langage en général. Et une théorie de la traduction qui ne serait pas en même temps et par elle-même théorie d'ensemble du langage, poétique généralisée, ne peut être qu'un scientisme régional, professionnaliste, cachant-montrant la trivialité du signe, la méconnaissance de son propre objet.

Ainsi la poétique de la traduction débordera toujours ce qui se présente comme *traductologie*.

Il est de l'ordre d'un comique de la pensée, de voir que, selon les phénoménologues et linguistes du traduire, la poétique de la traduction ne ferait que retomber dans un fétichisme des signifiants (au sens linguistique), un calque, un *littéralisme*. Évidemment opposé au parti le plus (le seul) raisonnable, celui du sens, avec son pragmatisme réaliste. Qui serait imparable, si le langage était identique au modèle culturel du signe.

Et certainement il y a des traductions-calques. Mais ce ne sont pas celles de la poétique. Elles montrent au contraire précisément par là leur absence de poétique : la Bible, et le Coran, de Chouraqui.

Mais le linguiste-phénoménologue, comme le signe, et parce qu'il ne connaît rien d'autre que le signe, n'a rien compris au poème, et à la poétique. Ce n'est peut-être pas très bon même pour la philosophie.

Le rôle, le travail de la poétique est justement de sortir de ce piège du binaire où tombent également le littéraliste, qui croit par là poétiser, et le philosophe, qui se croit plus malin parce qu'il est pragmatique. Simplement, l'un tombe dans la forme, l'autre tombe dans le fond. Ces deux extrêmes ne sont que les deux termes inséparables d'une même relation. Mais l'un identifie la forme à la visée vers la langue de départ, l'autre identifie le

sens à la visée de la langue d'arrivée. Deux définitions (il est vrai, inégalement représentées, étant donné la hiérarchie interne du signe) d'un ratage de la traduction et d'une méconnaissance radicale du langage.

Si traduire doit agir comme l'œuvre à traduire, la même poétique qui fait l'activité de l'une doit faire l'activité de l'autre. Truisme, ou ce qui devrait passer pour un truisme, et qui est loin encore d'être acquis, et compris.

En quoi la sacralisation acritique, qui est à la mode, de l'essai *Sur la tâche du traducteur* par Walter Benjamin, est en train de devenir paradoxalement un obstacle pour la poétique. Avec cet effet pervers de maintenir la *langue* contre le *discours*. De bloquer la pensée. Symptôme d'un changement significatif des rapports, l'essai de 1923 reste de plus dans une conception du langage non dénuée de théologie. La poétique le déborde.

Inverser la direction du traduire, de l'annexion vers le décentrement, à soi seul, ne ferait que programmer le calque, et ne changerait rien au maintien de la traduction dans la régie du signe.

La seule unité de la poétique est le texte. C'est par là que la poétique déborde l'inversion-langue de Walter Benjamin. Si elle en conserve des éléments, ces éléments ne sont motivés que par le système du texte. Et c'est la seule prise en compte de tel ou tel élément isolé qui peut paraître donner prise à l'imputation de littéralisme par le philosophe. Il y a des littéralismes dans les traductions de Chouraqui parce que tout dans sa technique montre que l'effort d'ostentation pousse son effet chaque fois dans le mot isolé pris pour unité. D'où la surdité spécifique au groupe, à l'ensemble qui résulte en innombrables pataquès (le *sec terre* = sectaire) qui rendent sa traduction inaudible.

Si le littéralisme extrême montre presque trop facilement ses ridicules, ce qu'on pourrait appeler le sémiotisme extrême ne cache ses horreurs qu'en se faisant passer pour le pseudo-naturel de la langue d'arrivée. Le littéralisme montre ses vices. Le sémiotisme procède par effacement, et effacement de l'effacement. Du texte, il ne reste plus qu'un énoncé. Du discours, avec son mode de signifier, sa rythmique, sa sémantique sérielle, il ne reste que de la langue.

À la poétique de montrer, par l'analyse des modes de signifier, par la signifiance (qui n'est pas le sens) que la littérature, les poèmes font la parabole du débordement du signe par le langage.

Or la situation actuelle, en France, du traduire et l'accueil fait aux traductions par l'*acritique littéraire*, montrent que, tout comme il n'y a pas de critique de la poésie, il n'y a pas de critique de la traduction. Pour la bien plus grande part. En fait, quand elle a lieu, comme pour la traduction de Freud, ce n'est guère pour des raisons de poétique.

Ici la question du rythme sémantique des répétitions est un révélateur. C'est toujours le même effacement de l'oralité, sous prétexte que le français ne supporterait pas ce que fait l'italien. Ou l'allemand. J'en donne plus loin des exemples. Quelle que soit la langue à traduire, l'idéologie littéraire du traducteur français est généralement la même. C'est bien le sens du sens qui est à changer.

Ce n'est pas l'hétérogénéité des langues entre elles qui fait problème. C'est l'enseignement de la transparence et de l'effacement. L'idée régnante continue, malgré tout ce qui est dit et affiché, de faire comme si la diversité des langues était un mal, à effacer. Ou à exhiber, selon une maladie infantile de l'altérité.

Ce n'est donc pas l'hétérogénéité des langues qui fait la différence entre les traductions, mais la poétique ou l'absence de poétique. Où cette hétérogénéité est un des moyens du texte.

Mais s'il y a un primat de la poétique, pour penser et traiter les problèmes poétiques d'un texte, il pourrait apparaître, au contraire du cliché (romantique), à condition de lire (et de traduire) poétiquement la poésie, que la poésie est ce qu'il y a de plus traduisible. Au sens dont parlait Goethe dans *Poésie et vérité* et que j'ai cité au commencement de ce livre.

À travers l'apparence d'une pensée toute classique séparant un fond et une forme, ce qui est en question là, plus profondément, est, je crois, ce que nous pensons encore très peu, c'est qu'il puisse y avoir une pensée poétique. Une transformation des rapports connus entre le dire et le dit, entre le sujet et le monde, dans la subjectivation du monde, et une transformation telle qu'aucune traduction, si mauvaise soit-elle, ne saurait la détruire.

Cas tout particulier, et toujours rare, de la pensée. Par exemple, dans *Le Chant des chants* (le « cantique des cantiques »), l'expression « l'amour est fort comme la mort », identique au texte, *ki'aza khamavet ahava*, identique dans toutes les traductions, même les plus mauvaises, c'est-à-dire qui ne conservent que le sens, et justement c'est l'énoncé lui-même qui fait ici le travail de la pensée. Mais l'énoncé du sens peut être détruit même par les traductions qui ne visent que le sens : là où, vers le commencement du *Chant des chants*, dans *Les Cinq Rouleaux*, j'ai traduit « Noire je suis et belle à voir », ce que dit exactement l'hébreu, *chehora ani ve nava*, toutes les autres traductions françaises, depuis la Vulgate, de Le Maistre de Sacy à la *TOB*, opposent la noirceur à la beauté, par un *mais*, « noire mais belle », sauf celle de Chouraqui : « Moi, noire, harmonieuse. » Il est vrai qu'elle a aussi effacé le *et*, qui portait tout le problème.

Cependant, outre qu'il y a peu de poésie, la pensée, et peut-être plus que toute autre une pensée poétique, est inséparable de sa prosodie, étant une physique du langage pour être une activité, qui est bien plus que du sens.

Tout se passe comme si c'était cette physique du langage que les métriques ont codifiée. D'où l'interaction, à travers leur conventionnalisme même, entre les moyens du vers et la poésie. Historiquement, et dans les meilleurs des cas. De là, dans la confusion des académismes du néo-classique et des académismes de la modernité, le problème du vers dans la traduction de la poésie, aujourd'hui. Aggravé et masqué doublement, dans l'histoire de la modernité poétique française, par les coupures avec la tradition, qui ont produit un simili-vers libre, une idée de la forme poétique déversifiée, mais aussi, inversement, une confusion entre le vers et la poésie (qui n'a plus rien de l'interaction première) et qui fait à certains prendre le vers pour la poésie. Si bien qu'en un sens, aujourd'hui, traduire des vers ne dispose plus ni du vers ni de l'absence du vers.

Le vers, les formes fixes, étant des modes à la fois culturels et poétiques du dire, sont nécessaires, mais transposables. Cas d'espèce. Pas plus de traduire ordinaire que d'alexandrin ordinaire. Ainsi pour les sonnets de Shakespeare la fausse prose de Pierre

Jean Jouve passe pour la meilleure des traductions françaises seulement parce qu'elle est moins mauvaise que celles qui sont en simili-vers. Reste à regarder de près comment. Ce qui touche à l'historicité du pentamètre iambique – décasyllabe occulté par le fantasme alexandrin des versificateurs. Ce qu'on verra plus loin.

La question du vers ne tient pas tant, malgré l'apparence, aux contraintes du mètre et de la rime, qu'au principe de cohérence (concordance, historicité, systématicité) d'une poétique du texte, que détruit immédiatement l'incohérence d'un mélange de principes divers, au petit bonheur, au hasard linguistique, rime, assonance ou rien, la métrique et le non-métrique mêlés, avec une succession de mesures variables, qui ne fait que ressembler de loin à l'allure d'un poème contemporain, sans aucune idée d'une rigueur propre.

En même temps, on ne peut pas ne pas remarquer combien, récemment, de grands chantiers poétiques ne cessent de se rouvrir, de Dante à Homère et Virgile, de Milton à Pouchkine. Défi permanent de la poésie au vers, de la poésie au traduire. Et demande corrélative de poétique. D'une théorie de l'oralité. Moins répandue qu'on ne s'y attendrait naturellement. Témoin la surdité des critiques à la métrification généralisée chez Saint-John Perse.

Mais la traduction peut aussi inventer des métriques. Pour exemple, la séquence de cinq bissyllabes pour le quatrain chinois classique de cinq monosyllabes (linguistiquement impossible en français), selon une prosodie du parlé non métrique, avec des blancs entre les groupes, comme j'ai, à deux reprises, essayé, pour des poèmes de Mèng Hao-ran, poète contemporain des T'ang[4]. Plutôt qu'un simili-alexandrin ou un simili-vers libre, et surtout la barbarisation fallacieuse d'un mot à mot.

Il y a alors à reprendre la question de l'esthétique, en termes de poétique. Non plus des critères culturels du goût, mais la tentative – indéfiniment à recommencer – de penser ce que fait la

4. Voir plus loin, dans *Le texte comme mouvement*... et *Transformations du traduire et altérité*.

chose littéraire, pour pouvoir penser ce qu'en fait une traduction. Car c'est la même question, pour un poème ou pour la traduction d'un poème : qu'est-ce que c'est *mauvais*, qu'est-ce que c'est *bon* ?

Pour la poétique, est *mauvaise* la traduction qui remplace une poétique (celle du texte) par une absence de poétique : c'est-à-dire la langue, avec la stylistique ou la rhétorique – les unités de la langue ; la traduction qui remplace le rythme et l'oralité comme sémantique du continu par le discontinu du signe ; qui remplace l'organisation d'un système de discours où tout se tient et fait sens, par la destruction de ce système, soit sa destruction par un étymologisme formel et un calque (ce qu'on appelle littéralisme), soit sa destruction par un pragmatisme qui croit avoir tout compris parce qu'il ne connaît et ne retient que du sens – les deux extrêmes n'étant qu'un même effet produit par le divisionnisme du signe, les effets de son dualisme ; est mauvaise la traduction qui remplace le risque du discours, le risque d'une subjectivation maximale du langage, son historicisation maximale, qui seule fait qu'il y a un texte, par les autorités, les garanties de la langue et du goût ambiant ; une traduction qui remplace l'altérité par l'identité, l'historicité par l'historicisme (ce que Pézard fait de Dante) ou par la déshistoricisation, même maquillée d'archaïsmes, comme Jouve sur les sonnets de Shakespeare, ou une quelconquisation de la tierce rime de Dante.

Bonne, c'est-à-dire autant littérature ou poésie que l'est l'œuvre à traduire, la traduction qui, en rapport avec la poétique du texte invente sa propre poétique, et qui remplace les solutions de la langue par les problèmes du discours, jusqu'à inventer un problème nouveau, comme l'œuvre l'invente ; une traduction qui, ayant le texte pour unité, garde l'altérité comme altérité. Elle est, avec ses moyens à elle, historicité pour historicité.

Il n'y a là nul dogmatisme, puisqu'il en sort manifestement qu'il y a une infinité de *bonnes* traductions possibles, et une infinité de *mauvaises*. Pas une seule, mais une infinité : autant que de rapports, autant que d'historicités. Puisque la valeur, c'est l'historicité.

L'historicité, c'est toute la poétique. La traduction est une

poétique expérimentale dans la mesure où elle en fait l'expérience, et la démonstration. L'historicité, comme une tenue des contraires entre les savoirs et l'inconnu de toute poétique. Non l'historicisme, que la poétique fait apparaître comme une réduction du sens aux conditions historiques de production d'un sens.

Ainsi, le grand transformateur du traduire n'est pas le sens, les différences dans le sens, l'herméneutique. C'est le rythme. Pas le rythme au sens traditionnel, d'alternance formelle du même et du différent, ordonnance, mesure, proportion. Mais le rythme tel que la poétique l'a transformé, organisation d'un discours par un sujet, et mouvement de la parole dans l'écriture, prosodie personnelle, sémantique du continu.

Par quoi traduire sort de l'opposition entre littéralisme et sémiotisme. Le philosophe peut rentrer son rire.

Par quoi aussi s'inverse ce qui pourtant passait pour le bon sens même : qu'interpréter précède traduire, puisqu'il faut bien d'abord comprendre avant qu'il y ait traduction. Oui, mais si l'interprétation – toute la chaîne interprétative – est conçue comme porteuse de la traduction, la traduction est portée par une interprétation qui la précède, autant que par toute l'herméneutique. Insidieusement, la situation de la traduction a ainsi été inversée par rapport à celle du texte à traduire, car celui-ci est porteur des interprétations, et non porté par elles. On me dira qu'il ne peut pas en être autrement, puisque la traduction vient *après*. Oui, mais cette situation n'efface pas le problème, elle ne fait que le mettre à vif, au contraire. Le texte ressortit à la poétique. La traduction ne pourrait plus ressortir qu'à l'herméneutique. Au signe. Au sens. Elle a perdu d'avance, dans son combat avec le texte. Il n'y a donc qu'une chose à faire, pour que la traduction soit, comme le texte à traduire, de l'ordre d'une poétique : faire que la traduction aussi soit porteuse et non portée. Et cette position apparemment impossible à tenir ne paraît telle que vue du signe. Vue de la signifiance, qui n'est autre que l'empirique des discours, elle n'est pas plus difficile que le poème lui-même, quand il est la parabole du langage. C'est celle des originaux seconds.

L'historicité est le rythme. Le porteur. Seul le sens est porté.

Je ne prendrai maintenant qu'un exemple. Les deux premiers versets du *Psaume 22*, le second surtout connu parce qu'il est cité dans *Matthieu* (XXVII, 46), par les mots que Jésus dit sur la croix : « Mon Dieu, mon Dieu, pourquoi m'as-tu abandonné? » – psaume interprété selon la théologie chrétienne de la préfiguration comme décrivant « par avance plusieurs épisodes de la Passion », dit la Bible de Jérusalem.

L'exemple est illustre et en même temps c'est le plus méconnu peut-être, ce qui le rend deux fois symbolique, parce qu'il est effacé par toute une tradition. Dans *Matthieu*, c'est déjà une double traduction, puisqu'il est cité en transcription de l'araméen, déjà traduit de l'hébreu, et suivi de sa traduction grecque :

> Ἠλί, Ἠλί, λαμὰ σαβαχθανί; τοῦτ' ἔστιν, Θεέ μου, θεέ μου, ἱνατί με ἐγκατέλιπες;
>
> Eli, Eli, lama sabachthani? c'est, mon Dieu, mon Dieu, pourquoi m'as-tu abandonné?

Le texte dans le Psaume, en hébreu, est :

> אלי אלי למה עזבתני

en transcription : *Eli Eli lama 'azavtani*. Ce que toutes les traductions ont compris et traduit comme la question *pourquoi* : « pourquoi m'as-tu abandonné? ». Dès la Septante, que suit à peu près *Matthieu*, la variation ne portant pas sur le « pourquoi » :

> Ὁ θεός ὁ θεός μου, πρόσχες μοι, ἱνατί ἐγκατέλιπες με;
>
> Dieu mon Dieu, protège-moi [rajouté], pourquoi m'as-tu abandonné?

Puis la Vulgate : *Deus Deus meus quare dereliquisti me*, Luther (1545) et de même Buber et Rosenzweig (1962) : *Mein Gott / Mein Gott / warumb hastu mich verlassen*, la *King James Version* (1611) et la New English Bible (1970) : *My God, my God, why hast thou forsaken me?*, Le Maistre de Sacy : *Ô Dieu, ô mon Dieu, jetez sur moi vos regards : pourquoi m'avez-vous abandonné?* En

espagnol, la Bible de 1569 révisée et re-révisée : *¿por qué me has desamparado?* En italien, celle de Dario Disegni : *perchè mi hai abbandonato?* et la Bible russe (de Suède, en 1946) qui dit : *dlja tchevo ty ostavil menja? – dlja tchevo*, « pour quelle raison ».

Dans des traductions courantes, en français :

Segond :

1. Au chef des chantres. Sur « Biche de l'aurore ». Psaume de David.
2. Mon Dieu! Mon Dieu! pourquoi m'as-tu abandonné, [...]

Rabbinat :

1. Au chef des chantres. D'après l'Ayyelet Hachahar [m.à m. « la Biche de l'Aurore »]. Psaume de David.
2. Mon Dieu, mon Dieu, pourquoi m'as-tu abandonné, [...]

Bible de Jérusalem :

1. Souffrances et espoir du juste.
Du maître de chant. Sur « La biche de l'aurore ». Psaume. De David.
2. Mon Dieu, mon Dieu, pourquoi m'as-tu abandonné?

TOB (Traduction Œcuménique de la Bible) :

1. Du chef de chœur, sur « Biche de l'aurore ». [en note : Probablement premiers mots d'un air connu, sur lequel on devait chanter ce psaume]. Psaume de David.
2. Mon Dieu, mon Dieu, pourquoi m'as-tu abandonné?

Chouraqui (en 1976) :

1. Au chorège. Sur : « Biche de l'Aurore ».
Chant de David.
2. Eli. Eli, pourquoi m'as-tu abandonné? [En 1970 : Eli, Eli :]

En 1956 :

1. Au maître du chant, sur la biche de l'aurore, cantique de David :
2. Mon Dieu, mon Dieu, pourquoi m'as-tu abandonné [...]?

Il est clair qu'au verset 2, toutes les traductions, y compris la littéralisante de Chouraqui, ont la même traduction, celle du *pourquoi*. Traduction ancienne, traduction-tradition.

Cette chorale a une voix si unie, elle est si occupée à s'écouter et s'imiter elle-même, qu'elle n'a ni entendu ni permis d'entendre le rythme. Le sens est ici le silence du rythme. Pourtant le rythme est tout simple. Visible, audible depuis on peut dire toujours. C'est la place de l'accent en hébreu sur *lama* : l'accent conjonctif *munah* porte sur la seconde syllabe. S'il portait sur la première : *'lama*, le mot signifierait « pourquoi ». Accentué *la'ma*, il ne demande plus « pour quelle raison », comme l'a remarqué Samson Raphael Hirsch[5], mais « pour quel résultat », ou intention. Sur une seule syllabe, le sens se joue.C'est pourquoi j'ai traduit[6] :

GLOIRES 22
[Psaume 22]

1
De qui la victoire sur la force de l'aube un chant de David
2
Mon Dieu mon Dieu à quoi m'as-tu abandonné [...]

C'est sur un point de rythme que tout bascule, dans le sens même du verset. Le rythme est pivotal. Pour une différence minime, une transformation extrême – le christianisme d'un côté : une eschatologie, le judaïsme de l'autre côté : l'exil.

Le sens, et toute une anthropo-théo-logie, bascule.

Pourquoi : le christianisme, symboliquement sourd au signifiant hébreu, dans un rapport personnel de l'humain au divin qui est aussi au bord d'une rupture, et la Passion entre un passé et une eschatologie ; *à quoi* : le judaïsme, dans sa théologique de l'exil, tourné vers l'inaccomplissement de la promesse demeurée promesse, et c'est presque un « à quoi bon », tout terrestre. Mais

5. *The Psalms*, translation and commentary by Rabbi Samson Raphael Hirsch, Feldheim Publishers, Jerusalem / New York, 1978, p. 160. Première édition allemande, 1883. La traduction anglaise a « for what purpose ».

6. Sur l'incitation de Claude Régy, dans le programme de l'oratorio de Claudel et Honegger, *Jeanne d'Arc au bûcher*, Opéra de Paris-Bastille / 92-93, novembre 1992, p. 15-18.

en traduisant le psaume 22, c'est en réalité *Matthieu* que toutes les traductions, toutes confessions mêlées, entendent. Le rythme, ici, est le palimpseste du sens. Et seul le rythme entend ce psaume.

Les problèmes du premier verset sont autres. De signifiance, plus que de rythme. Ce que la tradition (quelles que soient les variantes, seulement lexicales) traduit par « chef des chantres » ou « chorège » est un mot qui, certainement, désignait une fonction de cet ordre. Mais le mot *menatséah* fait entendre les associations qu'il contient avec d'autres termes de même racine, et dont il constitue une parabole : avec *nétsah* « éternité » et *natsah*, « victorieux », *nitsahon* « triomphe », et plusieurs traditions interprétatives comprenaient, à travers le sens clair, premier, des allusions telles que « à celui qui rend éternel », ou « à celui qui donne la victoire ». Dieu[7]. En traduisant « De qui la victoire », ce que faisait déjà Jérôme (*Victori pro cervo matutino canticum* – Au vainqueur pour le cerf du matin un cantique) et la Septante, mystérieusement, *eis to télos*, « pour la fin », j'ai choisi de garder les allusions internes, qu'efface le choix du sens. J'ai mis *de* et non *à*, parce que la particule *le-* en hébreu a ces deux valeurs, d'attribution et de datif, et qu'à mes yeux la première valeur est la plus forte, venant de et allant à, ensemble. Mais *à* ne me semblait avoir que celle d'une dédication simple – de pure didascalie du texte. À noter que la *Bible de Jérusalem* ajoute et intègre une glose initiale au texte.

Sur la force de l'aube, 'al ayyélet ha-chahar, est traditionnellement compris comme se référant à un air supposé connu, à la manière de « sur l'air de Malbrouk ». Ce n'est qu'une tradition parmi d'autres. Aucune preuve philologique, bien sûr. La « biche de l'aurore », mot à mot, désigne aussi l'étoile du berger, l'étoile du matin. Rachi entendait une allusion, en termes de tendresse, à Israël, à cause de « biche des amours », *ayyélet ahavim* (*Proverbes*, 5, 19). Mais dans le texte même du psaume, un

7. Voir *Psaumes*, 1 (1-30), Commentaire traditionnel, Colbo, 1990, p. 82. Traduction de l'édition américaine par Avrohom Chaim Feuer, New York, Messorah, 1969.

rappel, un écho de *ayyélet*, apparaît au verset 20, avec *eyalouti*, « ma force ». Là encore, c'est l'écho interne au texte que j'ai privilégié. Performativement, sa force. Car je dois dire, subjectivement, que cette mention indéfiniment répétée, de traduction en traduction, d'une référence à un air connu, toute hypothétique, m'a toujours paru dérisoire. La *lectio facilior*, comme disent les philologues.

Quant à l'*aube*, au lieu de l'*aurore*, c'est que je laisse l'aurore à ses doigts de rose. Mot qui, subjectivement aussi, me semble usé, plus littéraire que l'autre. Voyez l'article du *Littré*. Sémantiquement, d'ailleurs, la couleur n'y est pas la même : l'*aube*, qui étymologiquement est « la blanche », est plus près de l'ombre de la nuit que l'*aurore*, qui est déjà *daurée*. De plus les deux mots se motivent autrement, *aube*, accent sur sa voyelle de l'arrière, *aurore* sur sa voyelle de l'avant. Un hasard supplémentaire, mais relevé intentionnellement par le Gaon de Vilna[8], mettait en rapport *cháhar* « aube » et *chahor* « noir ». L'heure noire, la *noire*, plutôt que la *blanche*.

Et *Gloires*, au lieu de *Psaumes*, qui est le terme grec (désignant un chant accompagné d'instrument à cordes). Chouraqui traduit *Louanges*. Qui est juste, sémantiquement, mais trop poétisé déjà aussi à mon goût par une proximité avec Saint-John Perse. J'ai traduit *gloires* pour le sens divin du terme, et le rapport au verbe, au verset 27, *vehallelou*, « chanteront la gloire (d'Adonaï) », repris aux versets 4, « chants de gloire », *tehillot* et 26, *tehillati*, « mon chant de gloire ». Il s'agissait, tout en déshellénisant l'hébreu, de rendre un climat du divin.

Le rythme comme organisation est ici le principe de traduction, d'où une exactitude prosodique et rythmique *par groupes* (le littéralisme ne connaît que le mot comme unité). De là l'importance, pour le mode de signifier, de rendre, au verset 2, comme j'ai fait, « Mon Dieu mon Dieu » en un seul groupe sans « virgule » interne, car le texte dit *eli'eli* : la remontée de l'accent sur le deuxième *eli* est un démarcatif de fin de groupe, et ce n'est pas la même chose de dire ces deux mots *d'un souffle*, et d'en faire

8. Mentionné *ibid.*, p. 270.

deux groupes distincts, comme font tous les autres, même Chouraqui le littéraliste, sans discernement du rythme.

Quant aux blancs – seule marque de ponctuation utilisée ici – ce sont des équivalents visuels d'une oralité[9].

Ce n'est qu'un exemple particulier, comme tout exemple. Sinon que le verset biblique, ayant cette propriété unique d'être un principe de rythme tel qu'il n'y a plus ni vers ni prose, est une panrythmique. D'où sa valeur pivotale, à faire vaciller le signe de sa position dans la représentation du langage. C'est la force du rythme : transformer l'écrire, transformer le lire. Transformer le traduire.

9. Dont j'ai proposé le principe dans *Les Cinq Rouleaux*.

Traduire ce que les mots ne disent pas, mais ce qu'ils font

Le problème d'une poétique du traduire[1], c'est-à-dire de la traduction des textes qui sont dits littéraires parce qu'ils sont une poétique en acte, c'est d'abord aujourd'hui de mettre fin au tourniquet dans lequel le pseudo-bon sens a généralement jusqu'ici enfermé la traduction des textes littéraires.

Ce tourniquet, c'est l'opposition des constituants du signe : le choix entre traduire le sens, ou traduire la forme. Dans les limites du signe, le bon sens veut qu'on privilégie le sens, car il est bien vrai que tout le langage est pour le sens, pour le passage du sens, dans tous les sens.

Ou plutôt le langage est là pour agir, par les moyens du sens et par tous autres moyens. Y compris ceux de tous les sens. Où il n'est pas sûr que le sens entende toujours grand-chose.

Et la chose littéraire, bêtement, s'est laissée piéger. Au point qu'on a cru de bonne foi que plus cette chose est littéraire, plus elle est consubstantielle à la forme dans le langage. Comme si le sens, lui, était une substance. Ce qui est étrange si, comme on peut le penser depuis Saussure, le langage tout entier est forme et non substance. Ainsi la poésie, couramment perçue comme un extrême de la chose littéraire, était naturellement vouée à être située dans le comble de la forme. À quoi se prêtaient les formes littéraires. Fixes ou non.

Mais si la réflexion sur ces choses pousse à penser ce qui n'est

1. Une première version a paru dans *Meta, Journal des traducteurs, Translators' Journal*, vol. 40, n° 3, Montréal, septembre 1995.

pas pensé dans les limites du signe, la poétique devient un regard général sur le langage. Le regard de l'oublié du signe.

D'où le signe apparaît avec ses limites. Alors que si on regarde le langage à partir du signe, il n'a pas de limites, il est tout le langage, sa nature même. Mais, vu du poème, entre langue et littérature, entre langue et culture, entre le langage et le corps, entre la voix et l'écrit, entre le mot et la chose, entre le son et le sens, d'un mot à l'autre comme d'une langue à l'autre, et j'en oublie, on tâche comme on peut, depuis longtemps, à rejoindre les deux bouts. On s'y essaie par l'expressivité. On court après la nature dans la déréliction du conventionnalisme. On veut que le son imite le sens. Alors qu'au sens précis des mots *il n'y a pas de son* dans le langage, et il s'agit d'autre chose que du sens, et l'hésitation n'a rien à y voir.

Traduire s'est installé dans cette situation babélienne. On traduit du sens, des mots, des phrases, des langues. Comment faire autrement, comment concevoir qu'il en soit autrement? Comment concevoir autre chose que l'antériorité du comprendre et de l'interpréter, par rapport au traduire? Situation connue. Fin de l'histoire, tout est entendu.

Mais si l'intérêt de penser le langage continue, c'est bien qu'il y a de l'inconnu dans le langage. Et peut-être pas plus de progrès dans la pensée du langage qu'en art. Où la chose littéraire, et sa poussée au traduire, montreraient peut-être qu'autant il y a des sciences du langage (en variables d'époque, d'ailleurs), il y aurait un art de penser le langage, et que penser le langage, penser le traduire, participeraient aussi d'un art, distinct de l'art du langage et de l'art de traduire.

C'est ici que le rythme, comme organisation du mouvement de la parole dans l'écriture, comme système d'une subjectivation généralisée, peut permettre de reconnaître ce qui a toujours existé, même si le signe ne permettait pas de le savoir. Dans cette écoute, il n'y a plus de double articulation du langage – des *phonèmes*, des mots. Mais une sémantique sérielle. Ce qu'après Apollinaire, bien que dans un autre sens que lui, j'appelle des prosodies personnelles. C'est le récitatif.

On n'a que trop confondu la littérature avec le récit. Il s'agit

de reconnaître que ce qui définit spécifiquement chaque fois la chose littéraire, y compris, bien sûr, le roman, c'est le récitatif.

Cette situation théorique nouvelle modifie ce qu'il y a à traduire. Il ne s'agit plus de se précipiter vers l'équivalence formelle. L'équivalence formelle n'est qu'un effet de théorie du signe, aussi liée à son opposé apparent, l'équivalence dynamique, que le son et le sens sont liés dans le signe.

Le système du discours est l'unité, pour la poétique. Toutes les autres unités sont rhétoriques, ou culturelles. L'équivalence, la concordance ne sont plus lexicales, mais de l'ordre des paradigmes et des syntagmes d'une sémantique sérielle. La poétique du traduire n'est plus à situer dans un littéralisme, comme les gardiens du signe aiment tant à l'y reléguer[2]. Dans le mauvais rôle. Avec une bien mesquine idée de la poésie, aussi. Toute confondue avec le vers.

Si traduire est coupé de la poétique restreinte des œuvres, elle-même liée à une poétique générale du langage, aussitôt traduire rejoint visiblement ce qu'on n'a jamais quitté, le signe, et sa schizophrénie du langage.

La poétique est l'essai de penser le continu dans le discours. Elle tente d'atteindre, à travers ce que disent les mots, vers ce qu'ils montrent mais ne disent pas, vers ce qu'ils font, qui est plus subtil que ce que la pragmatique contemporaine a cru mettre au jour. C'est l'agir du langage. Il agit sur nous même si nous ne savons pas ce qu'il nous fait. Il le fait. Et il recommence.

2. Ce qui était justifié, quand l'unité était le mot (comme elle l'est dans le calque, de Chouraqui), pas quand c'est le rythme et la prosodie. C'est cependant par un tel malentendu que Michel Ballard continue de voir dans ce que j'entends par la poétique de la traduction une défense du « littéralisme comme un absolu », dans *De Cicéron à Benjamin* (Presses Universitaires de Lille, 1992, p. 185), au point de prendre pour ma traduction (*ibid.*, p. 51) le mot à mot purement explicatif pour non-hébraïsants dont j'accompagne une transcription phonétique des cinq premiers versets de la Genèse, dans *Pour la poétique II* (Gallimard, 1973, p. 429), alors que j'en propose plus loin (p. 450) une traduction, qui n'a rien d'un mot à mot, après l'étude du texte hébreu et d'un certain nombre de traductions. Sur cette bévue, Michel Ballard concluait à une apologie du littéralisme. Je disais bien que la poétique n'est pas pour le lecteur pressé, qui a déjà son jugement d'avance, ce qui lui épargne de lire.

Et on n'en sait pas plus que, sur le plan de la langue, le locuteur ne sait et n'a besoin de savoir comment elle fonctionne pour la parler. Par quoi la poétique ne concerne pas que les amateurs de poèmes. Elle est chez chacun à son insu et il faut le souhaiter, pour lui et pour elle, à chaque instant. Je ne comprends pas qu'on ne l'enseigne pas encore dès la maternelle.

Alors la traduction chantera

Le jeune discours parle devant le vieux signe qui n'entend pas

Les ruses du signe[1], les ruses de la raison, ce sont les mêmes. Le poème en a l'habitude. À force de les lui faire, on ne la lui fait plus. Le signe est très fort, mais comme Goliath. Le poème ressemble à David.

Dans le conflit du signe et du poème, qui n'est pas le conflit de l'universel et de l'empirique, encore moins celui du sens et de la forme, ou du langage ordinaire (dont *on se sert*, selon l'expression consacrée, si perversement trompeuse) et de l'esthétique, mais le conflit de deux conceptions du langage, la théorie traditionnelle et la théorie critique[2], la traduction est le terrain où sont mis à l'épreuve constamment les concepts et les techniques. Et comme le poème est le maillon faible du signe, tout ce qui est fait et tout ce qui est dit de la traduction trouve dans la traduction du poème, et de tout ce qui lui est assimilable ou assimilé, son révélateur.

Devant la critique du rythme, le signe a pour stratégie ostensible de ramener la théorie critique à la théorie traditionnelle. La critique à la polémique. De même qu'il confond la convention

1. Une première version a paru dans la *Revue d'esthétique*, 1987, n° 12, « La traduction ».

2. Pour la relève de ces catégories de Horkheimer, je renvoie à *Critique de la Théorie critique, langage et histoire*, séminaire de poétique sous la direction d'Henri Meschonnic, Presses de l'Université de Vincennes, 1985.

3. Pour situer mon propos, le détail de l'argumentation se trouve d'une part dans *Critique du rythme, Anthropologie historique du langage*, Verdier, 1982 et d'autre part dans « La nature dans la voix », introduction au *Dictionnaire des onomatopées* de Charles Nodier, éd. Trans-Europ-Repress, 1984.

et l'arbitraire[3], il confond la signifiance et la littéralité. Confusion intéressée, bien sûr. Inavouable inavouée. Avec les dénégations de rigueur. Dans les termes moralisés de Sartre, la mauvaise foi. C'est que, fort de lui-même, dans l'ancienneté et l'universalité de son usage, sa faiblesse est qu'il ne sait pas penser ce qui le déborde. Le corps, le rythme, le poème. Il ne sait que se penser lui-même. Ce qui lui suffit, comme il croit être tout le langage.

Sa méthode, ses arguments, à travers le statut qu'il fait à la traduction, c'est ce qu'il importe d'analyser, du point de vue du rythme, et de la poétique. Contre la statique du signe, et son inertie considérable, qu'on ne saurait sous-estimer, sa sur-représentation, opposer la dynamique qu'est la critique du rythme. Ce n'est pas se situer d'un point de vue interne au signe, tenir le discours d'une partie sur le tout, de la lettre sur l'esprit. De la forme sur le sens. Ce que voudrait croire, et faire croire, le signe.

Le rythme comme organisation de la parole dans l'écriture, socialité et subjectivité du discours, son historicité, n'a plus rien à voir avec cet accessoire formel qu'on trouve dans les dictionnaires au mot *rythme*. Généralement relégué à la versification, au magasin des symétries, sans rapport avec le sens, sinon dans les cas d'expressivité. Le rythme dans le discours n'est plus le rythme platonicien de la langue, mais le rythme héraclitéen des mouvements du sujet dans son langage. Le rythme dans le discours est coextensif au discours. Nécessaire à une théorie du discours. Autant que le discours et le discours seul est l'actualisation du rythme. Pas la langue. Le discours. Le rythme ne fait donc pas seulement une critique de la langue. C'est aussi une critique du discours. Des théories contemporaines du discours.

Je répète, parce que le signe est vieux, et sourd. Il est vrai que ce n'est pas à lui que je m'adresse. Je m'adresse à l'homme réellement en train de parler, comme dit Humboldt. Mais cet homme n'a que trop entendu parler du signe. Il doit être influencé. C'est pourquoi j'essaie d'attirer son attention.

Car la langue, le sens sont les notions récurrentes avec lesquelles le signe pense le langage. Donc la traduction. Puisqu'il n'en a pas d'autres. Il a même réussi à faire croire que sa description était la nature même du langage. Par conséquent la seule.

C'est pourquoi je vais, parce qu'il faut recommencer sans cesse (Péguy disait quelque chose de semblable), essayer d'analyser comment la théorie traditionnelle conçoit et situe la traduction. Mais aussi, plus particulièrement, comment elle manœuvre devant la poétique de la traduction.

Puis, sur un exemple, celui du chant de triomphe de Moïse au sortir de la mer Rouge (*Exode*, XV, 1-21), présenter une traduction d'un texte dans son rythme, confrontée aux traductions du dualisme.

Celui-ci, ayant séparé préalablement le langage entre de la forme et du sens, n'a programmé de traduire que le sens. Ce sont les traductions herméneutiques. Ou, dans quelques rares tentatives réactionnelles, la forme – celle de la langue de départ. Ce qui ne change rien au dualisme. Pas plus que le langage-nature ne change quelque chose au langage-par-convention. Puisque tous deux demeurent dans la même opposition. Aller d'un extrême à l'autre, changer d'extrême, ne change rien à la polarité supposée. Le rejet dans l'alexandrin implique et maintient la césure. Le blasphème implique et maintient la religion. Hermogène et Cratyle se tiennent aux deux bouts de la même balançoire. Pas Socrate.

Encore la langue de bois du traducteur

Il va donc de soi que la traduction continue d'être pensée en termes de langue. Le modèle théorique s'identifie ici aux évidences qu'on croit empiriques. Ce que disent les expressions *langue de départ*, et *langue d'arrivée*. Ces données incontestables ont pourtant un effet : dans la traduction comme pour le reste, le discours est pensé avec des concepts de la langue. Il est donc méconnu comme discours. Immédiatement, le texte est conçu et traité comme un énoncé. Non une énonciation.

La traduction reste par là dans une vieille représentation du langage. Celle de la *langue*, de la *phrase*, de l'*énoncé*. Un héritage scolaire, non une pensée du langage à la recherche de sa propre historicité. Cet archaïsme théorique – le signe est un fossile théorique – a des conséquences. Il maintient la théorie de la traduction à l'écart de ce qui renouvelle la théorie du langage : le

discours. Il couvre son dogmatisme, et son empirisme, par un éclectisme sans rigueur, empruntant à la pragmatique pour faire moderne.

Le primat de l'énoncé apparaît dans sa répartition même du traduire selon les domaines. Comme on répartissait les métaphores en métaphores végétales ou marines. Ainsi sont distinguées la traduction littéraire et la traduction technique, et dans la traduction littéraire la traduction des textes sacrés, de la poésie, du théâtre, du roman. Comme si elles devaient chaque fois supposer des concepts différents pour traduire.

Mais si les variations du traduire ne tiennent pas tant au traduire lui-même qu'au mode de signifier des textes, la typologie devient la fuite de la théorie dans la taxinomie. Rien n'est dit du traduire. Une poétique des textes est absente. Or elle est nécessaire pour une poétique de la traduction.

La spécificité invoquée, par exemple celle des textes « sacrés », au lieu d'entraîner une transformation des pratiques et des notions, s'inverse subtilement en alibi pour sauver la théorie traditionnelle. Puisque ce qu'on y aura admis de spécifique y restera comme propre à ce domaine, et ne modifiera pas la traduction des textes dits littéraires. Encore moins des textes philosophiques[4]. S'il est pertinent de prendre en compte la spécificité de chaque texte, ce n'est pas le corpus qui fait la méthode. Les mêmes principes qui font traduire la Bible détestablement font traduire des philosophes détestablement. Pas autrement que des poèmes. Pour ensuite les commenter seulement en traduction.

Mettre les différences de traduction dans les catégories de textes permet de garder l'opposition fondamentale pour la langue entre le sens et le style. La sémantique et la stylistique. La linguistique et l'esthétique. Variantes du même paradigme. Celui du signe. Toujours le sens et la forme.

Avec cette confusion révélatrice, au passage, entre stylistique et poétique. Elle révèle la méconnaissance de la poétique. J'y vois

4. Je tâche de démontrer le contraire : qu'une poétique des textes de philosophes est à postuler, et à traduire. En analysant les effets philosophiques de cette a-poétique, plus loin ici même sur un texte de Humboldt.

une forme pseudo-théorique de résistance. Une forme détournée du refus de la critique. La poésie, du côté de la forme, du style. La philosophie, du côté du sens. Cette conception manque le style, et manque de style. Elle montre, à son insu, que l'emploi littéraire traditionnel de la notion de style est la part que le signe permet de penser de ce qu'il ne sait pas penser. D'où je ne suis pas loin de penser que le *style* est une vieillerie théorique.

La notion d'équivalent reste un alibi linguistique, sans linguistique. L'équivalent suppose une paraphrase. C'est-à-dire une synonymie. La réduction au sens seul. Encore la langue, pas le discours. Dans le discours il n'y a pas de synonymie vraie, même à l'intérieur d'une langue. La supposer entre deux langues, c'est pratiquement confondre le signe et le référent.

Si on tente de mettre l'équivalent, non plus dans le sens, mais dans l'effet, on entre dans un pseudo-pragmatisme intenable. Puisque, outre la réduction du sens à l'effet, qui est une erreur, nul ne peut savoir ce qu'était d'abord cet effet sur un destinataire d'origine. Et sur chaque destinataire. Ce béhaviorisme autorise toutes les manipulations. La traduction devient adaptation. L'équivalence dynamique de Nida en est la bonne conscience théorique.

L'équivalent présuppose une esthétique de l'imitation. Moralisée en fidélité. Le comble est qu'elle apparaît pour couvrir, aux yeux du traducteur, si on en juge par l'anthologie des préfaces de traducteurs qu'il y aurait à faire, précisément la somme des clichés qui constituent l'idée qu'il a du langage quand il ne veut pas le savoir. Qu'il projette dans sa traduction, mêlé à ce qu'il traduit. Et qui réalise invisiblement la pire des infidélités : l'énonciation devenue énoncé, le discours devenu langue, le rythme et la prosodie organisatrices de la signifiance remplacées par le sens.

Je n'en prends qu'un exemple : il faut bien établir, concrètement, que je ne me suis pas mis en tête de pourfendre des moulins à vent. C'est un condensé superbe. Une pièce de collection. Pour montrer que l'enfer (enfin, disons, le purgatoire) des traductions est pavé de bonnes intentions. Je l'extrais de l'avant-propos du traducteur, Marc Chapiro, à sa traduction des *Frères*

Karamazov (Lausanne, éd. Rencontre, 1968). C'est moi qui souligne partout les *perles*.

Le traducteur expose d'abord que « la *lourdeur* originale du style de Dostoïevski pose au traducteur un problème quasi insoluble. Il aurait été *impossible de reproduire ses phrases broussailleuses*, malgré la richesse de leur contenu. D'autre part, la transposition "en clair" de sa pensée en vue d'une version française *correcte* et lisible présente le gros inconvénient de négliger des éléments très riches. Afin de *limiter ce danger*, il convenait de se garder d'une simplification *excessive*. C'est ce que *nous* avons essayé de faire dans *notre* traduction, sans être sûr d'avoir toujours réussi ». Il évoque la phrase « longue et *lourde*, pleine de *répétitions*, coupée d'incidentes [...] complètement dépourvue d'harmonie », « *torrent bourbeux* », et contradictoirement, il la présente comme l'écriture du « *tumulte de sa vie intérieure* ». Il évoque Bergson : « L'irruption du chaos subconscient dans la pensée éveillée est certainement l'un des éléments caractéristiques du *génie maladif* de Dostoïevski. » Alors il fallait le traduire.

Enfin, ultime argument, le génie des langues : « Une autre difficulté de la traduction est inhérente au *génie de la langue russe*, qui, comme la plupart des *langues jeunes*, est éminemment suggestive. Beaucoup de choses sont contenues dans la phrase russe, sans être expressément formulées. Le français au contraire, comme toute *langue évoluée*, est essentiellement explicite. Pour rendre les suggestions de la phrase russe, il faut souvent la *compléter*. Nous l'avons fait lorsque cela *nous a paru nécessaire*, mais avec beaucoup de *prudence* : notre souci dominant a toujours été de demeurer *aussi fidèle que possible* au texte de Dostoïevski. "Traduttore-traditore", dit-on. Nous ne nous berçons pas de l'illusion d'avoir pu échapper à la *damnation originelle* qui pèse sur toute entreprise de traduction. Du moins avons-nous *fait de notre mieux*. » Quant à l'opposition prétendue entre langue *jeune, suggestive*, et langue *vieille, explicite*, il suffit de penser au chinois classique pour en apercevoir l'inanité : elle est vieille, et suggestive.

L'effet de traduction de cette notion du style est de n'aboutir qu'à une méconnaissance du texte comme système. Système non dans la langue mais dans le discours.

Les mésaventures de l'herméneute traducteur

On n'a pas vu de relation entre la caducité des traductions – leur déficience, leur passivité devant le langage – et la situation qui leur est faite dans l'interprétation. Dans l'énoncé. D'où la nécessité, postulée comme une nature, de la pluralité des traductions. Pluralité qui n'est généralement pas simultanée, mais successive. Donc pas vraiment une pluralité. Il n'y en a guère plus qu'une à la fois. Pour la plupart des textes littéraires.

La Bible, le Coran, certains textes illustres, cumulent, pour des raisons diverses (confessionnelles, entre autres, pour la Bible) plusieurs traductions, à la fois simultanées et successives. Suscitant comme une compétition comparative. Mais la raison de cette multiplication n'est pas linguistique. Ce n'est pas le vieillissement, comme on dit, de la langue qui les fait remplacer. Puisque l'état de langue des textes du passé ne les empêche pas de fonctionner encore comme des textes. La *King James Version* continue, à côté de la *New English Bible* et de plusieurs autres.

L'effet du signe sur les traductions est justement d'en faire des interprétations. Un modernisme d'apparence et partiel (par rapport à un historicisme du sens unique, du sens vrai, que nul ne maintient plus) pluralise le sens. Et la traduction. Ce statut herméneutique du traduire suppose une théorie du sujet qu'il n'a pas. Car il conjoint une notion instrumentiste du traduire (comme l'exécution par un musicien interprète) et une absence de poétique – sans laquelle il ne peut pas y avoir de théorie ni d'analyse de l'énonciation dans les textes. Ce statut herméneutique de la traduction confirme qu'elle est réglée par un primat du sens. Dans la langue.

Cette situation dans la langue au lieu du discours produit des problèmes qui en sont l'effet direct, tel celui de la transposition du contraste entre états de langue. Si Pézard a traduit Dante en français du XIV^e^ siècle pour réaliser un équivalent du rapport de l'italien archaïque à l'italien d'aujourd'hui, en quelle langue faudrait-il traduire Homère, pour rendre le décalage du grec ancien au moderne, puisque le français alors n'existait pas ? Pour le discours, Dante n'est pas archaïque. Il ne l'était pas pour lui-même.

Le fonctionnement-discours est un opérateur de glissement. Un méta-*shifter*.

L'archaïsme – avec quoi Nida identifie l'équivalence formelle, parce que la *King James Version* est archaïque en anglais – quand il fait tout le système de traduction, remplace le rapport à un sujet de réénonciation (qui est dans le discours) par un énoncé de langue sans sujet. Et quand l'archaïsme prend seulement çà et là, ce qui est le cas le plus fréquent, comme une touche de couleur locale, même des réussites ponctuelles n'empêchent pas le traduire de passer d'une poétique à une stylistique : il n'y a plus de système du texte, il n'y a plus qu'un agglomérat composite. On a perdu la cohérence interne d'une énonciation.

Le dialectal est un piège symétrique à l'archaïsme. Il a ses effets de trompe-l'oreille : très vite en français n'importe quelle langue régionale du monde donne dans les stéréotypes du Midi, et parle Pagnol, ou Giono. La Provence est toujours la Province. Mais l'alternative n'est pas de traduire la langue ou l'auteur. Du point de vue du discours, et du rythme, il y a seulement à traduire un texte. Comme système.

Le débat n'est pas clos si on pose, libéralement, que plusieurs traductions d'un texte sont possibles. Comme renvoi au choix, à la subjectivité du traducteur, à son goût (il a horreur des répétitions comme on craint les souris ou les araignées) – c'est demeurer dans la stylistique, donc dans la langue. Avec sa méconnaissance du discours, et du rythme. Maintenir l'état traditionnel. La légitimation de la pluralité est purement sociologique. De façade. En réalité on admet un seul mode de traduction : le mode herméneutique, dont les réalisations sont variables.

Si quelque scientisme naïf y ajoute la supposition d'un progrès dans l'exactitude, cette illusion de linéarité sera vite dissipée (ce sens-de-l'histoire dans l'histoire des traductions), si on pense à l'état du rythme autant dans la philologie française y compris la plus récente (l'établissement des textes) que dans l'occultation du rapport entre les textes philosophiques et leur poétique.

L'exactitude n'est que du sens. C'est-à-dire seulement une partie du sens. Puisqu'elle oublie que le sens n'a lui-même qu'une

part dans le mode de signifier. Même dans un texte philosophique. De Platon à Hegel, et Heidegger, les philosophes n'ont cessé de jouer avec les mots. Avec leur langue. La pensée se fait dans la langue : ce truisme n'est pas encore assez un truisme, on est encore loin d'en avoir extrait la poétique. L'opposition de la métaphore au concept, sans parler de la confusion entre le concept et le mot, tout ce qui isole la philosophie (ou la poésie) hors du continu du langage, appartient aux duperies du signe. Une autre, symétriquement, confond le vers et la poésie. Ce qui est aussi une manière de rester dans la théorie traditionnelle du rythme. Donc du signe.

L'opposition entre la littérature et la philosophie montre et cache à la fois le dualisme du sens et de la forme. Qui revient dans la théorie traditionnelle comme la tache de sang sur la main de Lady Macbeth. Effet du signe sur l'herméneutique.

Le continu du rythme contre le discontinu du signe

Cette opposition ancienne paraît s'autoriser d'un des plus vieux énoncés sur la traduction, celui de Cicéron dans *De optimo genere oratorum* (V). Quand Cicéron distingue et compare *interpres* et *orator*. Le premier rend « mot pour mot », *verbum pro verbo*. Le second – Cicéron lui-même – est l'orateur, l'avocat qui plaide, et qui a traduit deux discours antagonistes d'Eschine et de Démosthène : « *nec converti ut interpres, sed ut orator, sententiis iisdem, et earum formis, tanquam figuris, verbis ad nostram consuetudinem aptis; in quibus non verbum pro verbo necesse habui reddere, sed genus omne verborum vimque servavi* – et je ne les ai pas tournés comme un traducteur, mais comme un orateur, avec les mêmes phrases, et avec leurs formes, autant qu'avec leurs figures, avec des mots adaptés à notre habitude; en quoi ce n'est pas le mot pour le mot que j'ai tenu pour nécessaire de rendre, mais c'est tout le caractère des mots et leur force que j'ai conservés ». On a voulu trop tirer de ce passage. Dans son enquête sur « le meilleur genre d'orateurs », Cicéron vise l'argumentation. C'est pourquoi aussitôt après ce passage il écarte Thucydide, qui « n'a rien à voir avec l'orateur que nous cherchons – *nihil ad eum*

oratorem quem querimus ». L'orateur n'est pas l'écrivain en général. Il n'est pas non plus le style ou la littérature opposés au sens et au langage ordinaire. Cicéron d'ailleurs ne présente pas l'« interprète » et l'« orateur » symétriquement. Il préconise la manière de l'orateur.

L'orateur suppose un continu du langage : *caractère* et *force*. Ce continu, sans être explicite, implique des unités relativement grandes, les *phrases*; une attention aux signifiants, les *formes*; la transposition du marqué pour le marqué, du non marqué pour le non marqué, *des mots adaptés à notre habitude*. Le traducteur, lui, est dans le discontinu. Ses unités sont *le mot pour le mot*.

Mais ce passage, depuis qu'on le commente, a surtout été exploité pour fournir un maintien de la théorie traditionnelle : un empirisme pragmatique contre un verbalisme fétichiste, curieusement dénommé littéraliste, puisque son unité est, non la lettre, mais le mot. De ses maîtres à ses répétiteurs, la théorie traditionnelle, circulairement, se confirme de se répéter. Déplaçant seulement le sens vers l'effet. Réduisant tout ce qui sort du primat de la langue au littéralisme. Puisqu'elle ne sait rien hors des catégories du dualisme. Catégories qui n'opposent pas, comme on croit, une lettre morte à un esprit vivant. Car les deux éléments du langage, ainsi séparés, sont tous les deux une chose morte.

Or ce texte de Cicéron est assez un langage d'expérience pour sortir de ce schéma où on l'a fait entrer, mais où rien ne prouve qu'il était entré lui-même. Il peut aussi bien s'entendre du point de vue du discours (les formes, les figures, la force) que du point de vue de la langue et de l'usage. Son ambiguïté ouvre alors non pas le discours comme infraction à la langue, rupture, subversion – cette idéologie moderniste qui a souvent été une poétique du mot, et du mot isolé – mais le discours comme système de subjectivité dans le langage. La *force* suppose un sujet. C'est-à-dire un trans-sujet : le passage même du langage entre sujets. La force suppose que le langage est un mode d'action. Que sa façon d'agir compte peut-être plus que le sens des mots. Ainsi le discours est de l'ordre du continu. La langue, avec ses unités, est de l'ordre du discontinu. Les distorsions à l'usage, s'il

y en a, sont les éléments de ce système et de ce continu du discours. Alors seulement il y a une poétique du traduire, comme il y a la poétique d'une écriture. Et une traduction peut être la métaphore d'un texte.

En quoi il apparaît qu'un texte n'est pas *dans* une langue (*en* hébreu, *en* anglais, *en* français, etc.) comme un contenu dans un contenant. Dans cette mesure, ce n'est pas des langues qu'on traduit. Mais un discours d'une langue. C'est parce que le discours est l'activité historique des sujets, et non simplement l'emploi de la langue, qu'un texte est une réalisation et une transformation de la langue par le discours. Qui n'a lieu qu'une fois. Le sujet étant la fonction et l'effet de cette transformation. Cette activité connaît bien des degrés. Et des imitations. Il faut que tout le monde vive. Mais certains, indiscutablement, plus fort que d'autres.

Du point de vue de son rendement théorique, on peut considérer que la théorie traditionnelle du signe et de la traduction a vécu. Cependant elle se survit abondamment. Ces survivances sont choses courantes. Universitairement, plus peut-être qu'universellement. Plus par les pouvoirs de son *établissement* que comme une science. Non seulement sa linguistique est démunie devant le discours, sa poétique inexistante, sa philologie défaillante, mais son rapport à l'histoire des pratiques de traduction a quelque flou. Le flou du rapport de la phénoménologie à l'histoire. Elle opère envers Walter Benjamin (dont *La Tâche du traducteur* en 1923 marque un symptôme des transformations logiques et politiques en cours dans les rapports entre langue et culture) comme elle opère envers l'« hypothèse » de Sapir et Whorf : polémiquement. Elle le rabat dans le littéralisme. La théorie traditionnelle de la traduction reste inscrite dans une esthétique. Montrant la solidarité du signe et de l'esthétique.

Aussi sa défense du traducteur est faible. Il ne suffit pas de revendiquer pour le traducteur socialement et sur la couverture des livres une place égale à celle de l'auteur. Il ne suffit pas de voir en lui un passeur.

L'herméneutique appliquée à la traduction ne transporte qu'un cadavre. Ou plutôt son esprit. Le corps est resté sur l'autre rive. Et l'esprit seul est sans voix. Tant que le traducteur et le théoricien

de la traduction seront dans le signe, et dans l'esthétique, cette stratégie de compensation, ils ne pourront ni produire ni analyser ce que font les œuvres et les traductions qui travaillent dans leur signifiance, et leur poétique. Empiriquement, elles ne les attendent pas.

Et comme le langage déborde les signes, chaque fois que traduire déborde la langue et ses théoriciens, pour se réaliser, pour traverser vers nous, comme le poème, comme le langage ordinaire, avec sa force, quelque chose dans la traduction fait écho au chant de Moïse.

C'est pourquoi je propose ce passage biblique. Un peu long, mais dont il fallait garder l'unité textuelle[5]. Les traductions confessionnellement consacrées, du moment qu'elles participent de l'idée commune du signe, voient leur prétention même à l'exactitude philologique, à la vérité exégétique – à la *fidélité* – faussée, irrémédiablement. Infidèles, sans être belles. Les réactions lexicalistes ne sachant être que des réactions.

Traduire le rythme, c'est déjà changer de théorie du langage.

Ce passage est donné pour un chant. L'anthropologie biblique ne connaît que l'opposition du chanté au parlé. Elle ignore l'opposition entre métrique et prose. Une rythmique, codifiée, une oralité organisée, régit tous les textes de la Bible. L'unité rythmique est le verset.

Des blancs[6] hiérarchiquement distribués, rendent la hiérarchie des accents, des *te'amim*. Pluriel de *ta'am*, qui signifie aussi le goût – métaphore gustative, corporelle. Le rythme se fait dans la bouche.

5. Traduit par Henri Meschonnic en collaboration avec Régine Blaig. A paru dans la *Revue d'Esthétique* n° 12, 1986, « La traduction ».

6. J'ai rappelé plus haut, dans *Rythme et traduction*, le système de transposition que j'ai adopté.

Alors Moïse chantera

Les Noms (Exode), XV, 1-21

1
Alors Moïse chantera et les fils d'Israël ce chant pour Adonaï et ils ont dit les mots
Je chanterai pour Adonaï car il est monté monté cheval et qui le chevauche à la mer il a jeté

2
Force et tranchant de Dieu et il a été pour moi la délivrance
C'est mon Dieu et je le ferai beau le Dieu de mon père et je le mettrai au plus haut

3
Adonaï un homme de guerre
Adonaï son nom

4
Les chars de Pharaon et ses forces à la mer il a lancé
Et l'élite de ses chefs tombés au fond dans la mer de jonc

5
Les remous les recouvriront
Ils sont descendus dans les gouffres comme une pierre

6
Ta main droite Adonaï magnifique de puissance
Ta main droite Adonaï brisera l'ennemi

7
Et par la foison de ta splendeur tu détruiras ceux qui se dressent contre toi
Tu répandras ta brûlure elle les mangera comme de la paille

8
Et par le souffle de tes narines l'eau s'est mise en tas les flots debout comme un mur
Les remous pris en masse au cœur de la mer

9
L'ennemi a dit je pourchasserai je rattraperai je distribuerai le butin

Mon âme en sera remplie je viderai mon épée
ma main les dépouillera

10
Tu as fait une bouffée de ton souffle la mer les a recouverts
Ils se sont engloutis comme du plomb dans l'eau
immense

11
Qui est comme toi parmi les dieux Adonaï qui est
comme toi magnifique dans la sainteté
Terrible aux louanges faiseur de merveille

12
Tu as penché ta main droite la terre les avalera

13
Tu as conduit par ta bonté le peuple que tu as racheté
Tu as mené par ta force vers le séjour de ta sainteté

14
Les peuples ont entendu ils trembleront
La terreur a étreint les habitants les Philistins

15
Alors les princes d'Édom ont été pris d'effroi les
maîtres de Moav la crainte les étreindra
Tous ils ont fondu les habitants de Canaan

16
La peur et l'épouvante tombera sur eux par la grandeur de ton bras ils seront mis au silence comme la pierre
Tant que passera ton peuple Adonaï tant que passera le peuple que tu as acquis

17
Tu les feras venir et tu les implanteras dans la montagne
de ton domaine un lieu pour ta demeure tu as fait
Adonaï
Un temple Adonaï ont établi tes mains

18
Adonaï régnera pour toujours et l'éternité

19
Quand le cheval de Pharaon est entré avec son char et avec ses cavaliers dans la mer et Adonaï a fait revenir sur eux l'eau de la mer
Et les fils d'Israël marchaient sur la terre au milieu de la mer

20
Et Miriam la prophétesse la sœur d'Aaron a pris le tambourin dans sa main
Et toutes les femmes sont sorties derrière elle avec des tambourins et avec des danses

21
Et Miriam reprenait pour eux
Chantez pour Adonaï car il est monté monté cheval et qui le chevauche à la mer il a jeté

Notes sur la traduction

Ex. XV

1. *Moïse chantera.* Le texte hébreu porte bien un inaccompli. Rachi le commente comme un futur d'intention : « *son cœur lui a dit qu'il chantera et ainsi il fit* ». Le *yod* de l'inaccompli est un *yod* « de pensée », pour le sens simple. Ajoutant que pour le midrach c'est une allusion à la résurrection des morts. Rachi s'oppose explicitement à l'interprétation par un présent permanent. J'ai donc choisi de garder la difficulté de ce « futur » – sa polyvalence, et ses contrastes avec l'accompli-passé, au lieu que les autres traducteurs l'abolissent en un passé banal, que Chouraqui met, comme tout le reste, au présent.

les mots (lemor), présentatif oral, escamoté par les traductions et remplacé par une ponctuation écrite : (deux points). Ce n'est pas non plus la répétition emphatique du verbe (Chouraqui : « *ils disent, ils disent* ») comme dans *gao gaa.*

car il est monté monté (ki gao gaa). Deux familles de traductions. L'une proche du sens du signifiant, depuis la Vulgate, *magnificatus est;* jusqu'à Chouraqui, *parce que, sublime, il s'est sublimé*; en passant par le Rabbinat, *Il est souverainement grand;*

Fleg, *car il est haut de hauteur*; Buber-Rosenzweig, *denn hoch stieg er, hoch – car haut il est monté, haut*, où les uns mettent un verbe d'état, les autres un verbe actif. L'autre famille a choisi le signifié, si dérivé qu'il est une glose du référent : les Septante, *endoxôs gar dedoxastaï – car glorieusement il est réputé*; Luther, *denn er hat ein herrliche That gethan – car il a fait une glorieuse action*; *King James Version, for he hath triumphed gloriously – car il a triomphé glorieusement*; Dhorme et Jérusalem, *il s'est couvert de gloire*; *TOB, il a fait un coup d'éclat.*

Or il n'y a pas que le sens du mot. Il y a ici le rythme et la prosodie : mots concrets, courts, croisement d'assonances en /o/ et en /a/ (repris au verset 4) – *ki gao gaa // sus verockhvo / rama vayam.* Par là s'exprime une *jubilation*, dans la physique du langage. J'ai essayé de la rendre, en particulier en pratiquant une inversion, absente du texte : « *à la mer il a jeté* », au lieu de « *il a jeté à la mer* », pour garder l'assonance des finales. L'exaltation est à la mesure du prodige accompli, par lequel ce Dieu *s'élève* au-dessus de tous les autres dieux, en particulier ceux des Égyptiens. Le Dieu de Moïse n'est pas encore celui d'Isaïe.

2. *Force et tranchant / de Dieu – 'ozzi vezimrat / yah*, Rachi montre que *'ozzi* n'est pas *'ùzzi* (la forme du mot avec suffixe de première personne) – ce que traduisent pourtant tous les traducteurs « *ma force* », mais une forme de nominatif au cas construit *zimrat*, comme le */i/* de *chokhni* dans *chokhni vehagve séla'* – habitant des creux de rocher (*Ovadia*, 3).

tranchant, traduction qui suit le commentaire de Rachi, qui se rattache à la racine *zamar*, *(tailler, couper)*. Les traductions habituelles comprennent le mot d'après l'homonyme *chant* (Dhorme : « *l'objet de mon hymne* »).

Dieu, yah. Le texte accumule cinq désignations de Dieu : *yah* ici, *el* (v. 4) – *elim* au v. 11 – *elohim* (v. 4), le tétragramme (prononcé *Adonaï*, et que je transpose chaque fois par *Adonaï*, forme lue et non écrite) dès le v. 1 et *Adonaï* en toutes lettres (v. 17). Les garder en les transcrivant telles quelles (Chouraqui) restitue peut-être un hénothéisme (*yah*, nom propre) antérieur au monothéisme, mais falsifie l'effet de sens (le *sens* des mots *el, elohim* qui est « *dieu* ») au profit d'un effet d'origine, qui éloigne en ethno-

logisant. L'effet culturel est peut-être mieux rendu ici par l'effacement des différences que par leur maintien. La Septante mettait partout *theos*, et *Kurios* pour *adonaï*.

et il a été pour moi, principale précédée par *et*, qu'il importe de garder pour la spécificité de l'écriture dans ce passage, et c'est ce que commente Rachi.

je le ferai beau, veanvéhu / je le mettrai au plus haut, vaaromenènhu; effets de rime. D'autres (Onkelos, *King James Version*, Orlinsky) comprennent *veanvéhu* d'après *navèh*, séjour (verset 13). J'ai suivi Rachi qui comprend d'après *navah*, être beau.

3. *homme de guerre, ich milhama*, Rachi, *ba'al milhama*, « *maître de la guerre* ».

4. *ses forces, heylo*, litt. « *sa force* », c'est-à-dire son armée. Les traductions par « *armée* » remplacent le signifiant par la désignation du référent.

l'élite... place marquée du sujet (ordre sujet-verbe en hébreu).

Tombés au fond, tub'u veyam suf, rime des voyelles de l'arrière /u/. Rachi voit dans cette boue une correspondance de l'argile où les Égyptiens forçaient les Hébreux à travailler. La mer de jonc est la mer Rouge.

5. *remous, tehomot*. C'est le mot de Genèse (I, 2). *gouffres, metsolot*.

les recouvriront, Rachi commente le futur (*'atid*) : « *l'eau reviendra et les recouvrira* ». Les traducteurs ont transposé au passé, ou au présent (Jérusalem, *TOB*, Chouraqui).

6. *main droite*, « *main* » est rajouté (ainsi qu'au v.12) pour éviter le faux style épique : « *ta droite* ». Position marquée du sujet. Futur de l'inaccompli. Présent chez les traducteurs, sauf Segond (passé composé). Rachi commente : « *toujours* ». Même futur au verset suivant.

9. *mon âme en sera remplie, timlaémo nafchi*, il semble important chaque fois de garder le passif, autant que les contrastes entre accompli et inaccompli. *Nafchi*, Rachi commente : « mon esprit et ma volonté ». Traduction traditionnelle : « *mon âme* », sauf Segond *(« ma vengeance sera assouvie »)*, Chouraqui *(« mon être s'en remplit »)*, *TOB (« ma gorge s'en gave »)*. L'étymologisme, qui veut retrouver la force originelle du terme, le disperse en

signifiés divergents (gorge, être) qui rendent une concordance impraticable. Dans la mesure où le terme signifie le lieu même de la vie, l'avidité de vie, je suis revenu à la traduction traditionnelle.

je viderai mon épée, Rachi, qui cite *Cant.* I, 3, rappelle que vider se dit aussi de ce qui sort du contenant. Le tour est fort en hébreu, pourquoi pas en français?

14. *ils trembleront, yirgazun.* Rachi *(mitragzin)* et tous les traducteurs mettent au présent. Je garde le futur comme aux versets 2, 5, 6, 7, 12, 15, 16, 17, 18.

La terreur a étreint, hil ahaz, allitération, ordre marqué du sujet. *hil* est aussi les douleurs de l'enfantement.

les habitants / les Philistins, yochvey / peláshet, litt. « *les habitants de Pelèchet* » (Peláshet, forme pausale), pays des Philistins, que certains traducteurs nomment « *Philistie* », et qui est la « *Phalestine* » des Arabes.

15. *pris d'effroi, nivlahu*, la *crainte, ra'ad.*

16. *La peur / et l'épouvante, eymáta / vafáhad*, verbe au singulier, accordé avec le sujet le plus proche.

ils seront mis au silence, yidmu, passif de *damam* : importance du passif.

17. *ton domaine, nahalatkha*, possession et héritage. *un lieu, makhon*, lieu préparé pour un but défini.

Un temple // Adonaï, miqdash //. Rachi : « *l'accent dessus est zaqef gadol pour le séparer de la forme du nom qui est après lui* ».

18. *pour toujours et l'éternité, le 'olam va 'ed.* Pour Rachi, le *va* fait partie du mot *va'ed*; pour la concordance de Mandelkern il s'agit de *'ad*, éternité. Mais *va'ed* ne se rencontre dans la Bible qu'après *le 'olam.*

19. *char*, ici *rekhev*, et au verset 4, *merkava.*

sur la terre, la terre ferme, litt. *bayabacha*, dans la terre ferme.

Le traducteur et la haine de la poétique [1]

> Toute la théorie psychanalytique, vous le savez, est bâtie sur la perception de la résistance que nous oppose le patient quand nous tentons de lui rendre conscient son inconscient.
>
> Freud, *Nouvelles conférences sur la psychanalyse*, Gallimard, coll. Idées, p. 92.

Traduire équivaut à être en analyse, et revient moins cher. Tout aussi inachevable, traduire investit un auteur d'une passion paradoxale pour des mots qui ne sont pas les siens. La part de l'émotionnel, qui est dans tout langage, y est d'autant plus forte que l'histoire qu'elle raconte est involontaire. Elle nomme, mais elle reste innommable. L'autre, le vrai, l'origine est l'objet d'un transport d'autant plus affectif que le traducteur fidèle, obéissant à la modestie et à la transparence apprises, s'identifie d'autant plus à l'objet de ses douleurs et délices qu'il disparaît, qu'il se fond en lui.

Il se transporte d'autant plus dans ce qu'il n'est pas, un écrivain, qu'on ne le verra pas, ce caméléon de l'écriture qu'est le traducteur transparent, l'artisan honnête qui a tellement moralisé sa tâche qu'on abuse de lui en le mettant à nu. Il est vêtu d'autorité candide, et de toutes les transparences l'une sur l'autre : celle de ce que les mots veulent dire, celle de la langue où le discours est invisible, celle du sujet qu'il n'est pas au sujet qu'il traduit et dont il s'habille, et d'autres encore, selon les cas, celle

1. Une première version a paru dans le *Bulletin A.T.L.F.*, février 1986.

d'une distance abolie dans le naturel d'un langage fait aujourd'hui pour vous.

L'analyse lui enlève un à un les habits du roi nu. Il crie comme si on lui arrachait la peau. C'est peut-être ces portraits superposés qu'il porte à la place du visage, c'est peut-être ces habits qui sont la peau qu'il n'a pas. D'où viendrait la répugnance si remarquable des traducteurs artisans qui refusent, rejettent, dénient la théorie de la traduction. Refus de la théorie, refus de savoir, refus qu'on aille voir, et qu'on voie. Il faut qu'il y ait des raisons bien fortes. Il faut donc justement les analyser.

Traduire est une pratique du langage particulière, qui ne se confondra jamais avec l'écriture, pas plus que la traduction avec son texte, mais qui doit faire ce que fait le texte. Les traducteurs cherchent, légitimement, à faire reconnaître ce travail. Encore faut-il qu'il y soit. Ce travail n'est guère sorti d'un statut philologique, pragmatique, sociologique. Un statut d'avant la poétique. La théorie de la traduction est ainsi, chez certains, dans un rapport indésiré avec la pratique, au point que cette difficulté à l'admettre devient un des objets de la théorie. Chercher à savoir ce que fait, et comment, une traduction, inclut de chercher à savoir pourquoi certains veulent empêcher de savoir, pourquoi tant de fureurs. Théoriser la traduction, c'est se trouver dans la situation d'un analyste dont l'analysant à la fois s'offre et se refuse à l'analyse. Vainement. Car la traduction montre tout. Avec impudeur. Comment le traducteur peut-il encore espérer cacher quelque chose, après ? Les deux éléments de cette contradiction sont inséparables. Le refus renforce la tension au lieu de la supprimer. Le refus de la théorie accroît la nécessité, l'urgence de la théorie.

Comme le lieu des conflits est celui du travail, du discours, c'est à une théorie du discours de chercher non seulement le pourquoi, le comment, le quand, le qui et pour qui d'une traduction, qu'elle cache et expose par le même mouvement, comme tout ce qui est langage, mais encore le pourquoi et les effets du refus.

Le traducteur a appris une langue, des langues, de la langue. Il a un savoir. De langue. Il peut même enseigner ces langues.

Enseigner à traduire. Ce qui renforce à la fois ses positions acquises, et le savoir qu'il a de son savoir. Plus il sait ce qu'il fait, plus il est installé dans ses convictions. Et plus il s'enfonce dans des difficultés qu'il ne devine même pas, puisqu'il les a déjà « tranchées », et que toute son assurance les lui présente sous l'aspect des certitudes et des autorités qui sont ses garants. La langue est sa moralité. Sa transparence fait son arrogance. Et sa faillite.

Car il se trompe et il vous trompe précisément là où son honnêteté, et tous ses moyens, auraient été les plus indispensables : quand il s'agit de l'écriture, en littérature. Toutes ses vertus y couvrent ses impostures. On comprend qu'il n'aime pas qu'on le sache. Il n'aime pas qu'on le couche malgré lui sur ce divan poétique.

L'écriture est en effet justement ce qui n'est plus du ressort de la langue, d'une pensée de la langue, des pratiques qui en dépendent. L'écriture requiert de penser l'historicité des discours. Elle se situe dans les discours. Elle impose une pensée, et des pratiques du discours. L'enseignement traditionnel, professionnel, de la traduction, des professeurs de langue, ne pouvait pas prendre ombrage de la linguistique de la traduction. Ni Catford, ni Mounin ne sont gênants. C'est peut-être une des raisons pourquoi *Les Problèmes théoriques de la traduction* de Mounin ont été si souvent l'objet d'une référence toute de déférence. La traduction, vue par les linguistes de la phrase et de l'énoncé, donnait une taxinomie de recettes, et des universaux, des abstractions sur l'impossibilité du traduire. Mais en passant au discours, il ne suffit plus d'une linguistique du discours, qui compléterait, pour l'énonciation, ce que la linguistique de l'énoncé laissait, sans savoir qu'elle le laissait.

Passant au discours, seule une poétique du discours peut analyser le traduire comme pratique du discours. Dès que l'écriture est envisagée comme historicité du discours, elle implique une théorie des rapports entre langage et littérature. Elle impose une analyse des spécificités de l'énonciation. Elle ne ressortit plus au statut du sujet qu'impose la langue comme système de signes, où le sujet n'est que l'effet des choix possibles, pure figure de structure. Où le discours n'est que choix dans la langue. Pure

stylistique. Le sens, plus le choix, définissent une occultation de la valeur et du discours empiriquement premier comme activité historique des sujets, organisation subjective.

L'intérêt du traducteur hostile à la théorie est de refuser qu'on voie son absence de poétique. Il ne faut pas qu'on montre qu'il substitue à une écriture un énoncé qui, tout en se faisant passer pour elle, en l'imitant, n'a aucune de ses caractéristiques de discours. Comme il remplace une poétique par une stylistique, il remplace une systématique, qui est l'invention du texte, par des techniques de passage d'une langue à une autre. Et il est persuadé qu'il a fait de son mieux. Le pire est sans doute qu'il a fait de son mieux. La tératologie de ses procédures est la somme de ses dispositions.

Son investissement émotionnel apparaît dans son effet retors : ce substitut d'écriture est d'autant plus loin de l'objet de ses vœux que sa transparence lui garantissait la ressemblance. L'impossibilité malheureuse de cette ressemblance lui fait cet air faux que cachaient son honnêteté, ses efforts philologiques. Car il n'a fait qu'une caricature. Une variante déniée de la censure. La preuve est que l'histoire de la traduction est en partie l'histoire des retraductions. Plus le traducteur met la main au texte, plus il montre son rêve d'auteur. La poétique lui abîme son rêve. D'où la haine de la poétique chez le traducteur sans théorie, qui devient immédiatement un ennemi de la théorie.

Ces pratiques ne sont pas d'un passé ancien. Elles sont tout actuelles. On se rassure devant la grossièreté des suppressions et des ajouts que Florian faisait, il y a deux siècles, à *Don Quichotte*. Mais de Vogüé, cent ans après, ne faisait pas tellement mieux sur Dostoïevski. Maintenant, Dostoïevski commence à être en français ce qu'il est en russe.

Il n'y a pas là de progrès. Plutôt une rencontre. Il y a une exigence plus grande d'exactitude philologique par interaction des cultures. Mais l'effet d'histoire ne suffit pas à transformer les techniques de traduction au-delà des réparations les plus sommaires. Dès qu'il y a une nouvelle traduction-introduction, il y a de nouveau, quelle qu'en soit l'échelle, in-traduction. Le « sens » sans le rythme, l'*oubli* de toute une part, la plus importante, du texte.

C'est que, contrairement au travail politique de la spécificité, l'ignorance et la haine de la poétique sont le dernier cri de l'empirisme, et de la mythologie du génie des langues. Donc on enlève, on allège, on omet des répétitions, pour faire français ; on ajoute ce qui semble indispensable, pour faire français ; on déplace les groupes et on recoupe les paragraphes, pour faire français ; on démembre toute concordance, toute consistance, pour faire français. Pour atteindre la redondance normale et passe-partout de la langue. Faire nature. Donner l'impression d'un texte écrit dans la langue. Mais par qui ? Il n'y a plus personne. La traduction procède couramment à ces quatre modes de distorsion, qui correspondent, comme j'ai déjà dit, aux quatre types de monstres : les monstres par excès, les monstres par défaut, ceux par renversements d'organes, ceux qui présentent une partie d'une autre espèce.

Si viser la nature, et réussir à en donner l'illusion, aux dépens de l'écriture, aboutit à faire un monstre, c'est que la langue est un monstre pour le discours, et que la notion de sens elle-même est un monstre. Ce que révèle le traitement auquel est soumise la littérature. Ce qui fait, pour la théorie du langage, le rôle de la littérature.

Le texte ne fait ce qu'il fait dans sa langue que parce qu'il a transformé la langue ; qu'il a fait et qu'il reste un système de valeurs, plus que de signes ; que la rythmique en lui et la signifiance sont plus fortes que le sens et le portent comme le discours en lui l'emporte sur la langue. Toutes choses qui demandent qu'on prenne en compte non du sens – intention ou signification, mais son mode de signifier. C'est pourquoi il ne suffit plus de savoir la langue.

Mais la haine de la poétique ne se trouve pas seulement en défaut de discours. Elle excède, à son insu, son propre savoir. La langue, comme lieu des textes, suppose que tout y est sémiotique, signe et uniquement signe, ce qui suffit pour en faire une référence à l'universel. Toute traduction qui ne se réfère qu'à la langue présuppose que toutes les langues communient dans l'universel. La traduction ne fait alors rien d'autre que réaliser ce passage, de telle langue, et de toutes, dans la langue d'arrivée.

Plus le passage donne l'illusion du naturel, plus la traduction réduit la distance linguistique-culturelle-historique entre les langues. Toute langue d'arrivée est ainsi, par la traduction, la super-langue, la transcendance aux différences entre les langues. Leur effacement. Et le travail laborieux, honnête du traducteur philologue, apparaît comme un acte mythique par excellence : refaire la langue adamique. Effacer Babel.

L'altérité continue d'être le mal. La traduction peut alors être montrée pour ce qu'elle est : une pratique du langage qui renforce la logique de l'identité, où elle se situe entièrement. La logique même du rejet indéfiniment reporté de l'altérité. La logique du racisme, du colonialisme. De l'orientalisme. Logique de la définition des dictionnaires. Le plus grand obstacle épistémologique à une théorie du rythme et du discours. Parce qu'elle n'est pas seulement une logique du langage, qui est une *mythologique*. Elle est l'effet d'une pragmatique, celle de l'instrumentalisme. Elle est liée à une politique de la langue, dont l'effet n'est pas tant de produire un *réalisme* de la langue, et du génie des langues, aussi vivace aujourd'hui que du temps de Madame de Staël, que de sous-tendre l'impossibilité d'une théorie du sujet, du discours.

La référence à la langue n'est plus seulement celle du savoir à son garant. C'est une stratégie. D'autant plus efficace que le traducteur n'en sait rien, ou surtout s'il ne veut pas le savoir. Son refus de la théorie est un refus *poétique et politique* du discours. Un refus linguistique de la valeur. Un refus du rythme comme organisation subjective et historicité du discours. Son refus de la théorie est traditionnel au sens de Horkheimer : il vise au *maintien de la société telle qu'elle est* dans sa langue. C'est ce que fait le naturel de sa traduction. C'est pourquoi il réduit toutes les autres langues à la sienne, tous les discours au sien.

Ainsi la traduction expose toujours une politique du langage. Le primat de la langue la maintient dans le dualisme. La haine de la poétique ne sortira pas de la polarité entre la forme et le fond, avec l'empirisme. L'équivalence formelle relègue la rythmique dans du luxe pour lettrés. L'équivalence dynamique réduit le langage à la théorie de l'information, plus du béhaviorisme,

identifiant le sens au comportement du récepteur. La littérature toujours comme un écart au « langage ordinaire ».

La poétique montre la situation historique du traduire. Qui accompagne les spécificités culturelles, nationales. Qui est liée à l'histoire de l'individuation. C'est pourquoi Walter Benjamin inversait la direction du traduire. Pour la Bible, hébraïser l'allemand, le français, etc. Ce qui fait qu'il peut y avoir une modernité à traduire actuellement la Bible. À mettre à découvert les enjeux. L'historicité de la pratique et de la théorie est la même dans le traduire. Elle est solidaire du travail de la théorie du rythme. La pratique de la traduction dans la langue est tournée vers le mythe, Babel. La poétique est tournée vers l'histoire. C'est pourquoi elle est critique.

Mais le traducteur fâché avec la théorie est en plein transport. Il transporte un texte, ou plutôt un morceau d'une langue, dans une autre. Et il se transporte. Par annexion le plus souvent. Ou par calque. Il n'est pas étonnant que de tels transports effectuent chez lui un transfert. Son attitude mythique ne peut se faire que dans la dénégation et la méconnaissance de ce qu'il fait, et de ce que fait un texte. Aussi il ne supporte pas qu'on le lui dise. Sa fureur est un des attributs de son aveuglement. Un des spectacles de la poétique.

L'historicité du traduire oppose, au transport, le rapport. La traduction non comme effacement des différences, mais l'exposition des différences. Non pour transformer les langues. Éventuellement, d'ailleurs. Car c'est bien par là qu'elles passent. Mais pour situer le métissage, l'altérité infinie des discours, qui sont toujours entre. Ne se font que de produire leurs propres règles. C'est leur travail que la poétique de la traduction donne à lire dans une autre langue.

C'est ce que le traducteur qui n'aime pas qu'on théorise veut ignorer. Il confond la théorie, investigation infinie du fonctionnement des modes de signifier, avec une doctrine, spéculative, normative, dogmatique. Il lui plaît de faire cette confusion. Puisqu'elle lui sert à rejeter l'intrusion. À se mettre à couvert derrière l'autorité, à laquelle il s'identifie. Babel n'est plus une tour mais une forteresse. Le maintien de l'ordre crie au terrorisme. La

force de ce dogmatisme n'est pas à sous-estimer. Il use des pouvoirs et des places dont il dispose. Faute d'arguments, il a la force institutionnelle pour défendre ses positions. Mais sa fureur masque et montre tout ensemble son inanité théorique.

La poétique de la traduction n'est que l'aspect réflexif d'un exercice de l'historicité dans le traduire. L'historicité est un risque. L'autorité ne risque rien. Elle a ce qu'elle veut bien.

Ce qui a lieu dans la poétique et dans l'épistémologie, ce climat des lettres et des sciences humaines, n'est pas étranger au politique, à la carence de l'éthique à la fois dans le politique et dans la poétique. Le refus de la critique dans la traduction n'est qu'un aspect d'un phénomène plus général, appelant la même analyse. Plus l'époque est a- ou anti-critique, plus la critique est nécessaire et urgente. Plus elle déborde le domaine technique, professionnel et professionnalisé, soit des poètes, soit des professeurs de langue, soit de la traduction soit de quelques universitaires. L'enjeu du rythme, du discours, est le statut politique du sujet. L'enjeu de la critique est celui de tous. Ce n'est pas la veulerie du dogmatisme qui en soi appelle la moindre remarque. C'est sa valeur d'indice de société.

Parce que certains fonctionnements sont comparables, dans la position de l'analysant et dans celle du traducteur empiriste, et parce que la traduction et sa théorie sont, comme le disait la formule surréaliste, à la portée de tous les inconscients, il y avait quelques effets théoriques à dégager de la comparaison entre l'analyse et la critique. La critique pose et se pose des questions. Le refus de la critique a d'avance les réponses.

Le texte comme mouvement, et sa traduction comme mouvement

Une activité infinie dans un texte fini[1]

Immobilité, ou fixité, il semble que ce soit un des traits qui définissent un texte – sous-entendez « littéraire », les corollaires de ce qu'on a appelé, dans la période structuraliste, sa clôture. Sa constitution, philologiquement. Son unicité. Que pouvait parfaire une clôture du sens, l'unicité-vérité du sens, dans une interprétation définitive. Le triomphe d'un rationalisme, terminus de la raison.

Ainsi Renan écrivait en 1866 : « La critique de l'Ancien Testament est ce qu'on peut appeler une science close. On ne trouvera pas d'autres textes hébreux ; on n'a guère de moyens pour améliorer les textes connus… Des générations de savants ont consumé leur vie sur ces textes ; presque toutes les combinaisons possibles ont été essayées[2]. » Raymond Picard, dans la querelle de la nouvelle critique, arrêtait le sens des pièces de Racine. Il confondait le sens des mots du temps de Racine, sens fini, fixé, avec le sens de ses pièces, qui n'est pas fini. Confusion connue de l'historicisme avec l'historicité.

Il faut présupposer ce rationalisme du sens, et du texte, pour admettre qu'un texte se confond avec sa condition philologique, avec son établissement, qui lui assure, dans la plupart des cas, l'apparence du définitif. Alors viennent les petites machines,

1. Une première version a paru dans *Le Texte en mouvement*, éd. par Roger Laufer, P.U.V., 1987.

2. Préface à la traduction par Pierson de A. Kienen, *Histoire critique des livres de l'« Ancien Testament »*, 1, *p.* II, cité par René Dussand en préface à Sir James G. Frazer, *Le Folklore dans l'Ancien Testament*, Paul Geuthner, 1924, p. I.

pour mettre cet endormi en mouvement. Quitte à lui donner un bougé d'une allure quelque peu mécanique. Mécaniste.

Ce n'est pas le langage seulement qui est, comme le postulait Humboldt, non tant un produit, *ergon,* qu'une *energeia,* une activité. C'est aussi chaque acte de langage. Aussi tout texte, qui répond à sa définition littéraire, c'est-à-dire qui agit et qui dure, tout texte est en mouvement. Un texte, étant une suite indéfinie de réénonciations possibles, continue de transformer la lecture et d'être transformé par elle.

Sa fixation comme énoncé n'est qu'un aspect de son fonctionnement. Même s'il semble en être une condition, l'effet de ce qui a mené à ce qu'il est. Où il est reconnu qu'on ne peut plus rien changer, sous peine de détruire l'alliance unique, l'efficacité du produit. Son caractère formulaire. Sans compter les textes non fixés : les contes.

Encore cet établissement n'est-il pas toujours aussi assuré, et l'édition plutôt un rétablissement de l'ordre, où l'autorité conjuguée de l'imprimé et de l'érudition se trompe, et trompe le lecteur, sur les mouvements véritables du texte. Comme je le montrerai tout à l'heure.

Ce qui ne remet pas en cause le principe du formulaire, son intangible. Seulement cette immuabilité, qui faisait à tel point partie de la définition du texte qu'elle paraissait constituer cette définition totalement, n'est plus aujourd'hui, pour de multiples raisons, que l'un des traits d'une définition multiple, qui inclut un bougé du texte lui-même.

Par rapport à ces mouvements divers, les manipulations volontaires, manuelles ou réalisées à l'aide des technologies nouvelles, procèdent à des déplacements d'unités, quelles que soient ces unités. Du procédé de Raymond Roussel aux permutations des surréalistes, puis de l'Oulipo, que les machines ne font qu'exploiter avec des moyens plus importants : l'illusion coûte plus cher. Mais, que l'ordinateur joue avec les fables de La Fontaine ou réalise à votre intention quelques-unes des milliards de combinaisons prévues par Queneau, le principe même du mouvement reste un déplacement ou une substitution d'une unité toujours inférieure à la somme du texte. En quoi le principe en est

rhétorique, et non poétique : il procède par unités de langue, ou unités de discours traitées comme des unités de langue, alors que le principe poétique est celui qui fait du texte entier comme discours, historicité et subjectivité indissociables, l'unité.

C'est pourquoi les permutations, les interventions de l'aléatoire et de la combinatoire ne peuvent produire que le ludique. Elles donnent à croire que cette fragmentation et cette mobilisation esthétisantes sont de la littérature. Que la littérature, la poésie, sont un jeu avec des mots. On oublie seulement que tout dépend de *qui* joue. Cette conception toute épigonale, post-surréaliste, post-stucturaliste ne manque pas d'entraîner une perte de l'éthique passionnelle du sujet qui met en mouvement toute historicité nouvelle.

Cette mobilité procure d'indéniables divertissements. Innocents seulement si on ne les prend pas pour autre chose qu'un jeu de société. Or justement ils ont donné lieu à une pédagogie. Car ils portent le risque d'un glissement vers une illusion de texte. Une illusion de mouvement. Où le mouvement n'est plus une forme de vie de la littérature, mais une des formes de sa mort.

Mais aussi, les manipulations, malgré le fabriqué du mouvement, ou par lui, peuvent contribuer à une propédeutique du mouvement des textes. Des textes comme mouvement. Et dans l'idée que le texte est en mouvement, la notion même de mouvement doit être mise en mouvement. Il ne s'y agit pas seulement des parties d'un texte qu'on remplace, ou qu'on déplace.

Où il y a lieu de distinguer selon que les déplacements-remplacements se font sur un texte préexistant ou non. Les *152 proverbes mis au goût du jour* par Éluard et Péret transforment des énoncés antérieurs. Mais il y a une mobilité constitutive à l'émission du texte chez Nerval. Dans les déplacements de titres : *Vers dorés* est le premier titre de *Delfica* dans les *Chimères,* et le titre second, définitif de *Pensée antique.* Dans les déplacements de portions de sonnets : les tercets de *Delfica* dans le sonnet *Myrtho* d'*Autres Chimères,* les tercets de *Myrtho* avec les quatrains de *Delfica* dans le sonnet à *J. Y. Colonna.* Textes vases communicants. Textes qui inscrivent du non fixé, analogues en cela aux contes et chansons « populaires », dont les variantes, ou variables,

n'empêchent pas la textualité. Ce que Proust, parlant de Nerval dans son *Contre Sainte-Beuve,* appelait « de l'incertitude dans le plan ». Mais ce qui a pu apparaître comme un stade du texte antérieur à sa finition nous semble aujourd'hui l'écriture de possibles multiples. Autre forme de mobilité : la variation – les *Exercices de style* de Queneau.

Du refus à l'acceptation du texte multiple

Tout autre la mobilité survenue à un texte non seulement dans les accidents, ou l'histoire de sa transmission, mais à travers l'histoire des conceptions qui régissent le rapport aux textes, anciens ou moins anciens.

La recherche des origines, dans la philologie historique du XIX^e^ siècle, a permis de redécouvrir des textes oubliés, perdus – immobilisés. La *Chanson de Roland* « repart » en 1837 : Francisque Michel la découvre. Mais cette recherche recompose les textes, repère et chasse les « interpolations », déplace des vers ou des portions entières. Elle rétablit ou vise à rétablir un texte vrai, originel. Elle fait pour les textes ce qu'elle fait pour les mots. Puisque l'étymologie est le *discours* vrai. Les écrits canoniques, comme ceux d'Homère, sont soumis à la critique textuelle, et se déstabilisent. On restitue, on corrige. Lachman réécrit (en partie) Lucrèce.

Le sacré ne résiste pas davantage. On refait les versets de la Bible, pour les conformer à des théories métriques. Chaque fois autrement, selon la théorie métrique. Pour qu'ils réalisent enfin avec la perfection désirable les schémas du parallélisme projetés sur le verset biblique par Robert Lowth en 1753. Le comparatisme philologique, aujourd'hui encore, s'ingénie à démassorétiser le texte de la Bible, qui bouge ainsi sous sa fixation reçue. Cette philologie ignore, la plupart du temps, le rythme qui met, d'une manière unique, ce texte en mouvement. De même que sa co-présence continuelle à lui-même, sur un autre plan, ne cesse de faire qu'il marche, sous son immobilité apparente.

L'édition, ou le mode d'édition établi, avec sa notion de livre achevé, constitué, dans le passage du manuscrit à l'imprimé, a

rendu à la fois visibles et invisibles des modes de mouvement du texte propres à une poétique spécifique du non fixé.

Le livre a fait livre de ce qui n'était pas livre, instaurant l'inachèvement accidentel ou intrinsèque, en les mêlant tous deux dans une même forme-livre, comme un genre littéraire : les « pensées » de Pascal, celles de Joubert, les aphorismes de Novalis. Mais d'autres formes d'inachèvement ne sont pas passées comme telles. Les éditeurs de Hugo dans l'édition de l'Imprimerie Nationale ont masqué l'inachèvement de *Dieu* et de *La Fin de Satan*. Leurs manipulations attestant que le mode de lisibilité acceptable pour eux était celui de l'œuvre arrêtée et finie. Les éditeurs de Saussure en 1916 n'ont pas fait autrement.

La philologie des modernes a accédé à une lisibilité de l'inachevé. Sans doute en rapport avec les transformations mêmes des idéologies littéraires : vers une fabrication du fragment, un certain syncrétisme épigonal des effets de Kafka ou de Musil. Mais par là le sens des textes est passé, ou est en train de passer, de l'historicisme à l'historicité – du rationalisme arrêté au sens en mouvement de l'œuvre comme mouvement, tension indéfinie entre ses conditions de production et ses effets de lecture. Tension aussi entre l'œuvre, le sens conçus comme du discontinu par le rationalisme du signe, et le continu de leur activité. Y compris dans leur inachèvement : l'édition, par Rudolf Engler, des notes et brouillons de Saussure.

Le texte comme continu a transformé l'édition critique. On n'a pas seulement étalé les états comme des étapes vers le texte final, on est allé jusqu'à privilégier les états « intermédiaires » comme autant de textes – fin du privilège du produit fini. C'est ainsi qu'on édite et qu'on lit maintenant Nietzsche, et Hölderlin. Ou encore le principe chronologique a « démembré » des œuvres jusque-là présentées comme finies. L'édition des œuvres de Hugo sous la direction de Jean Massin a défait le livre de *Dieu* qu'avait composé l'Imprimerie Nationale, restitué selon son inachèvement, en *Solitudines caeli*, les voix et des fragments. Pierre Albouy avait reconstitué *le Verso de la page*. Les éditions critiques de Journet et Robert sont des remontées du livre vers le manuscrit. Contre la fixation par l'imprimé.

Mais cette tension jusqu'ici, sauf de rares exceptions, a buté sur un arrêt symbolique du rationalisme XIX^e siècle : la ponctuation. Courantes, ou savantes, ou hybrides, les éditions des textes du passé modernisent la ponctuation, même quand elles pensent pousser le scrupule historiciste jusqu'à reproduire scrupuleusement une orthographe d'époque. Elles montrent par là qu'elles méconnaissent l'oralité des textes (l'oralité étant confondue avec le parlé), méconnaissent ce qu'est une rythmique, c'est-à-dire une poétique dans son historicité. Au lieu de reconnaître des ponctuations d'époque, des rythmes culturels ou poétiques ou spécifiques, le rationalisme binaire du signe admettait naïvement que sa logique, la ponctuation logique, était la seule et que toutes les autres, particulièrement celles du passé, étaient aberrantes, donc à corriger. Où la modernisation accomplit contradictoirement, et invisiblement, une mise en mouvement du texte (en le déplaçant hors de son rythme propre) et une fixation, selon une norme censée être la seule évidente. Car en modifiant la ponctuation, on fait subrepticement bouger un texte. Au moment même où on croit *l'établir.*

Ce que faisaient Réaume et de Caussade, en 1873, sur le texte d'Agrippa d'Aubigné, dont la ponctuation des manuscrits selon eux était « nulle ou à contresens », et y substituaient une ponctuation « explicative ». C'est ce que fait encore l'éditeur de *L'Esprit des Lois* de Montesquieu en 1950 (édition des Belles-Lettres) ; l'éditeur de Corneille dans la collection de la Pléiade (1980), pour ne pas choquer « les habitudes du lecteur de notre époque » ; l'éditeur de la plus récente édition des *Mémoires* de Saint-Simon, dans la même collection (à partir de 1983) : « En ce qui concerne la ponctuation, l'auteur est du XVIII^e siècle, et c'est tout dire. Modernisons hardiment ! » Même chose pour l'édition savante des *Œuvres poétiques* de Du Bellay (de 1908, réimprimée de ce point de vue telle quelle en 1982). Pour l'édition fameuse des *Essais* de Montaigne par Villey en 1930 reprise en 1965, 1978. Pour le théâtre de Racine édité par Raymond Picard en 1950. Avec l'argument étrange que la ponctuation de 1697 n'était pas « fixée », comme si la ponctuation moderne était fixée. Elle ne l'est pas. Comme rien n'est *fixé* dans le langage. Les

textes du XIX[e] siècle eux-mêmes n'échappent pas à la normalisation logiciste. Un éditeur récent de Mallarmé (Flammarion, 1983) sur-ponctue le sonnet *Ô si chère de loin...*

Ce qui bouge dans un texte, et par lui, c'est les notions de langage qu'il met en œuvre, qui se modifient selon la reconnaissance du texte, autant que le texte se modifie selon la transformation des notions avec lesquelles on le lit. À travers le bougé d'un texte, c'est la notion de texte elle-même qui bouge.

C'est ce qui a lieu, il me semble, si on remarque, par exemple, que le manuscrit de *La Fin de Satan* ne pratique pas l'ordonnance convenue des majuscules ni en début de phrase, ni en début de vers – d'où une poétique de la ponctuation propre au manuscrit[3]. L'imprimé la rend invisible. L'édition critique ne l'a pas restituée davantage. Toute à la philologie des variantes, elle ne l'avait pas même aperçue : coupure traditionnelle entre la philologie et la poétique.

D'où le paradoxe : quelque chose de fondamental dans la mise en mouvement des textes, leur rythme, partie constitutive de leur historicité, a été arrêté, masqué, rendu imperceptible par l'acte même qui est censé les présenter à la lecture : leur édition. Remettre ces textes dans leur mouvement propre, le reconnaître comme tel, tâche indissociablement philologique et poétique, bien qu'en apparence elle ne touche pas au texte lui-même, est cependant, étant donné l'inertie omniprésente du signe, une tâche nécessaire, urgente, et qui consiste bien en une mise en mouvement des textes, puisqu'elle a à transformer l'édition des textes.

J'ai tenu à rappeler ces choses, ici, pour montrer que traduire n'est pas seul, et participe, comme tout ce qui touche à la littérature, à la fois du même immobilisme du signe et du même mouvement du rythme.

3. J'en ai fait l'étude dans « Poétique du manuscrit chez Hugo dans *La Fin de Satan* », dans *De l'écrit au livre Hugo*, sous la direction de Béatrice Didier et Jacques Neefs, Presses de l'Université de Vincennes, 1988.

La traduction comme mouvement des textes, les textes comme mouvement dans la traduction

Si l'édition montre et cache à la fois qu'un texte change en donnant l'impression qu'il reste le même, la traduction est le mode le plus banal, le plus admis, le plus visible des transformations qui font qu'un texte est à la fois toujours le même et un autre. La figure même de ses transformations.

La traduction, non. La retraduction. Et l'histoire de la traduction est surtout l'histoire des retraductions. Ce sont les retraductions qui procurent la série la plus documentée des transformations d'un texte, de ses mouvements, par lesquels une culture se montre poétiquement.

C'est pourquoi, bien que le problème poétique soit en principe le même pour tout texte, certains sont plus exemplaires que d'autres, leur importance propre ayant suscité et ne cessant de susciter des traductions, et un travail réflexif sur les traductions. La Bible d'abord, sans doute. Mais aussi Shakespeare, Homère, bien que les traductions d'Homère ne soient plus comme il y a deux siècles le pivot d'une querelle des Anciens et des Modernes. Dante. *Les Mille et Une Nuits.* Le Coran. La poésie chinoise ancienne ou le haïku. Dostoïevski, Kafka.

Les transformations d'une traduction à l'autre d'un même texte, à la fois transformations de la traduction et transformations du texte, sont inséparables du *pourquoi* et du *comment* on retraduit, comme ce pourquoi et ce comment sont eux-mêmes solidaires, situés par *qui* traduit. L'histoire du traduire et sa théorie sont aussi une histoire et une théorie de la transformation des textes et de la notion de texte.

C'est pourquoi une traductologie autonome, considérée en elle-même et pour elle-même, est vouée à une technicité empiriste, qui est un obstacle épistémologique à la théorie, au lieu que la traduction, terrain par excellence de l'interaction entre le culturel et la poétique, entre les pratiques et la théorie, est l'expérimentation réciproque de la théorie du langage et de la littérature.

Chaque traduction est ainsi, plus encore qu'une version d'un texte, et indissolublement mêlée à cette version, l'écriture de sa

propre historicité. Les traductions sont la description du lisible d'une époque et d'une société. Aussi la transparence requise du traducteur n'est autre que le portrait de sa situation dans le langage, en filigrane dans la traduction : l'inscription de ses limites (celles du possible et de l'impossible à dire, selon lui), par son identification à la langue (passive : les autorités) ou au discours, actif. D'où cette tautologie, qu'une société a les traductions qui lui correspondent, et qu'elle mérite. Les traductions russes, dans les années 1930-1970, remettent des rimes et une métrique à la poésie française qui n'en a pas, pour lui donner une tenue poétique de rigueur dans un code culturel continu à celui de la tradition, alors que le code culturel français est discontinu. Discontinuité au moins entre poésie et versification.

Les textes bougent quand quelque chose bouge dans les traductions : quand les traductions sont de l'ordre du discours, et non plus, selon le schéma courant, de l'ordre de la langue. Où le patron reste bien saint Jérôme – avec son latin hébraïsé. Et non saint Augustin. La référence à la langue seule ne prend en compte que l'état de langue, son « vieillissement ». Ce qui a lieu aussi, bien sûr, et qui produit la traduction intralinguistique : Rabelais en français moderne, Chaucer en anglais moderne. Ce qui est très loin d'expliquer pourquoi, en quarante ans ou beaucoup moins, parfois coup sur coup, repousse une impulsion à retraduire. Ce n'est pas la *langue* écrite par Vialatte, traducteur de Kafka, qui a vieilli. Mais le rapport poétique au texte a changé. L'époque peut pousser à la caricature son portrait dans une traduction – c'est ce portrait dont la présence indiscrète apparaît de plus en plus comme une gêne pour accéder au texte. C'est-à-dire à un autre sens qu'on a du texte. Ainsi la traduction américaine de Humboldt en 1971 le chomskisait, attestant et accomplissant par là même la filiation proclamée de Chomsky à Humboldt. Pendant ce temps, une traduction française le phénoménologisait et marxisait. Une plus récente le kantise[4].

Le discours, comme organisation d'un sujet par son langage,

4. Pour le détail, voir ici même « Poétique d'un texte de philosophe et de ses traductions : Humboldt, *Sur la tâche de l'écrivain de l'histoire* ».

et du langage par un sujet, apparaît, avec son historicité nécessaire, comme le seul principe qui puisse mouvoir vers d'autres traductions. La traduction est alors le seul mode de lecture qui se réalise comme écriture, et ne se réalise que comme écriture. Où le rapport à l'interprétation, traditionnellement premier, devient second.

Car le rapport à l'interprétation est lui-même soumis à la notion de sens qui est celle du traducteur. L'interprétation précède la traduction quand le sens, dans le dualisme du signe, a sa précellence et sa transcendance traditionnelle aux signifiants. Mais, et comme il se fait de plus en plus, quand la traduction travaille dans les signifiants, dans le discours, et que par là elle peut se constituer à son tour en texte, elle est dans ces limites précises, antérieure à l'interprétation : car son travail n'est pas d'en choisir une, comme il semblait jusqu'ici inévitable (en quoi d'ailleurs elle était choisie elle-même par le primat de l'interprétation) – son travail est de porter toutes les interprétations, comme fait le texte lui-même.

La redécouverte, ou la reconnaissance en cours, de l'oralité est le principe majeur qui, en transformant le rapport aux textes, de même qu'il peut en renouveler l'édition et la lecture, renouvelle le traduire. À travers des traductions qu'elle a métamorphosées, l'oralité relance à neuf des textes qui, avec un retard qui appartient aussi à leur mouvement (ce décalage du poétique sur le culturel), commencent un cours nouveau. C'est ce qui est arrivé aux poèmes de Marina Tsvetaïeva traduits par Ève Malleret[5], qui en a fait de tout autres poèmes que ceux qu'Elsa Triolet dérythmait en 1968. Ou à *La Mouette* de Tchékhov, quand Vitez la traduit, comme je le montre plus loin.

Ce sont des changements de *climat* théorique et pratique qui font vieillir d'un coup et paraître surfaites des traductions longtemps tenues pour magistrales, ces fausses définitives, comme, à mon sens, la traduction d'*Alice au pays des merveilles* de Parisot. On peut mieux faire.

5. Marina Tsvetaïeva, *Tentative de jalousie et autres poèmes,* traduit du russe par Ève Malleret, La Découverte, 1986.

Mouvements imprévisibles, fragmentaires (Pouchkine en Aragon pour quelques strophes), parfois extrêmes *(L'Énéide* de Klossowski), rarement d'identification forte et entière comme il semble bien que reste le texte de Poe par Baudelaire.

Mais il y a aussi les traductions jamais faites. Au sens où, de tel texte, aucune traduction n'a fonctionné et ne s'est imposée comme un texte. Lucrèce. Au mode d'existence, non immobilisé, mais occulte. Ainsi, alors qu'on croit n'y voir circuler que Virgile, Lucrèce chez Hugo[6]. Textes qui sont les objets d'une forme occulte elle-même de censure. À moins que leur non-traduction ne soit qu'un anti-effet d'historicité : l'effet d'impossible qui précède une imprévisible traduction qui, dès lors, historicise le traduisible et l'intraduisible, en les montrant tous deux comme des effets d'historicité. C'est ce que montre l'exemple de Rabelais en russe, selon le témoignage de Bakhtine[7].

Et les traductions à faire, plus peut-être que celles qui sont faites, sont un mode invisible d'activité des textes, parce que le désir de traduire – de retraduire – est un effet du passage de sujet à sujet par la poétique d'un texte contre sa dégradation dans les traductions. Mode potentiel mais qui a toute la force de l'*energeia* contre l'*ergon.*

D'où la nécessité d'inventer de nouveaux principes. Puisque la poétique suppose des unités poétiques, non des unités rhétoriques. La cohérence et la systématicité interne font que la seule unité poétique d'un texte est ce texte lui-même. Toutes les autres unités, encore une fois, étant linguistiques ou rhétoriques. Paradoxalement, le risque majeur d'une traduction qui doit faire bouger à la fois le texte et ses traductions antérieures, ce sont les réussites ponctuelles. Qui ne sont qu'une forme de l'hétéroclite. Comme l'archaïsme.

Je ne prendrai qu'un exemple, pour montrer, par la distance entre les poétiques, et les moyens linguistiques, l'effet des acclimatations coutumières. Et le contre-effet d'une possibilité nouvelle.

6. Comme l'a montré Jean-François Marquet, « Victor Hugo et l'infiniment petit », dans *Poésie,* n° 31, 4e trimestre 1984, p 59-77.

7. Mikhaïl Bakhtine, *L'Œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, Gallimard, 1970, p. 147.

Comme pour le pentamètre iambique de Shakespeare, on voit paraître le rôle malheureux de l'alexandrin comme moule poétisé d'avance, par son usage et son usure, passe-partout conventionnel devenu un des pires obstacles pour la poésie, par la manière dont on s'en sert, avec des approximations qui multiplient les chevilles.

Il s'agit d'un poème très connu d'un poète chinois contemporain des T'ang, Mèng hao-ran. Quatrain en vers de cinq caractères, qui sont en même temps des mots et des monosyllabes – patron de versification chinoise classique, où intervient l'alternance des tons, et aussi un schéma de rimes, auquel s'ajoute un rythme d'échos internes, dans une parataxe dont le poème, transformant les valeurs de la langue en valeurs de discours, fait un dire du non-dit. François Cheng en a commenté l'« ellipse des pronoms personnels » comme ce qu'il appelle des « procédés passifs[8] ». Voici successivement les caractères, la transcription en *pinyin* (la transcription chinoise officielle) avec le schéma des tons et un mot pour mot sommaire, à ne pas prendre pour une traduction (je dis cela pour le lecteur pressé, comme j'ai vu qu'il y en a) :

春眠不觉晓
处处闻啼鸟
夜来风雨声
花落知多少

chūn	*mián*	*bù*	*jué*	*xiǎo*
printemps	dormir	[négation]	sentir	lever du soleil
chù	*chù*	*wén*	*tí*	*niǎo*
partout		entendre	chanter	oiseau
yè	*lái*	*fēng*	*yǔ*	*shēng*
nuit	venir	vent	pluie	voix
huā	*luò*	*zhī*	*duō*	*shǎo*
fleur	tomber	savoir	combien	

8. François Cheng, *L'Écriture poétique chinoise*, suivi d'une anthologie des poèmes des T'ang, Seuil, 1977, p. 33.

Dans *L'Anthologie de la poésie chinoise classique* (sous la direction de P. Demiéville, Gallimard, 1962), ce poème, intitulé « Aube de printemps », est traduit (dans l'édition Poésie / Gallimard, p. 240) :

> Au printemps le dormeur, surpris par l'aube,
> Entend partout gazouiller les oiseaux.
> Toute la nuit, bruit de vent et de pluie :
> Qui sait combien de fleurs ont dû tomber.

Sauf pour le troisième vers, qui a une syntaxe nominale (mais avec construction par complément de nom précédé par *de*, là où le chinois pratique une parataxe pure), la version française a une syntaxe par subordination qui explicite ce que le poème chinois construisait comme un implicite. Cette explicitation ne livre que du sens, elle ne laisse du « poème » qu'une description banale. Mais la présentation typographique, qui veut suggérer des vers (avec la majuscule initiale de convention), et même un quatrain, n'est pas portée par un rythme métrique correspondant : des assemblages qu'aucune contrainte métrique immédiatement sensible n'invite à lire comme des décasyllabes même s'ils ont dix syllabes – mais on sait qu'il ne suffit pas de « dix » syllabes pour faire un décasyllabe… Il aurait fallu que le premier vers soit 4-6, alors qu'il est 6-4 ; le troisième invite à une diction du parlé ; du coup le quatrième, qui pourrait être lu comme un 6-4 n'a plus de métrique sensible. Ce qui montre bien qu'une métrique n'est pas seulement la structure d'un vers, mais une contrainte d'ensemble. Faute de quoi elle est pratiquement inexistante.

François Cheng, pour donner une idée du mode de suggestion de l'original, propose une version qui est un mot à mot pour les deux premiers vers, et une quasi-traduction pour les deux autres, le tout en deçà d'une traduction proprement dite : « Nous ne proposons pas de traduction interprétée pour ce poème » (p. 110). Demi-calque illusoire d'ailleurs, puisque l'« infinitif » *(ignorer, entendre)* ne donne qu'une idée faussement brute du chinois, qui n'a ni infinitif, ni formes conjuguées. Son propre procédé devrait lui faire écrire *savoir* au lieu de « qui sait ». Sa version comporte deux variantes, rythmiquement. D'abord, p. 33 :

Sommeil printanier ignorer aube
Tout autour entendre chanter oiseaux…
Nuit passée : bruissement de vent, de pluie ;
Pétales tombés, qui sait combien…

Mais dans la partie anthologique (p. 110), qui propose le texte en caractères, et en transposition (sans les tons), la même version est ponctuée autrement, par des barres obliques qui, sans le dire, prennent la place des césures du vers chinois :

Sommeil printanier / ignorer aube
Tout autour entendre / chanter oiseaux
Nuit passée bruissement / de vent de pluie
Pétales tombés / qui sait combien…

Le commentaire supplée ce que l'aveu de non-traduction admet ne pas réaliser : « ce quatrain décrit l'impression d'un dormeur se réveillant un matin de printemps (alors que l'aube est déjà là) : le lecteur est invité à entrer de "plain-pied" dans l'état de conscience du dormeur (ou plutôt, dans son état de semi-conscience, puisque, à peine éveillé, tout reste confus encore dans son esprit).

Le vers 1 ne place pas le lecteur devant quelqu'un qui dort, mais le situe au niveau de son sommeil, un sommeil qui se confondrait avec celui même du printemps. Les trois autres vers, superposés, "représentent" les trois couches de la conscience du dormeur : présent (gazouillis d'oiseaux), passé (bruissement du vent et de la pluie), futur (pressentiment d'un bonheur trop fugitif et vague désir de descendre au jardin pour contempler les pétales jonchant le sol). Qu'un traducteur maladroit, par souci de "clarté", use d'un langage dénotatif, en précisant, par exemple : "lorsque je dors au printemps…", "Tout autour de moi, j'entends…", "je me rappelle que…", "et je me demande…", et nous verrons alors un auteur parfaitement éveillé, sorti de cet état bienheureux, en train de "commenter" du dehors ses sensations » (livre cité, p. 33). Ce que faisait justement la traduction dans l'anthologie de Demiéville. Il y a échec du calque comme de la traduction par le sens et le signe.

Une autre traduction[9] ne change rien à l'éclectisme dans la technique : approximations autour de la versification française (et versification prise pour la poésie), mélange des moyens (phrase verbale, phrase nominale pour une même structure chinoise), et passage de la poétique à la rhétorique, avec l'interrogation finale :

> Un sommeil de printemps ne sait nulle aube.
> Les trilles des oiseaux entourent le dormeur.
> Cette nuit, bruissement du vent et de la pluie –
> Combien de pétales emportés ?

Je mentionne, comme document d'un autre ordre (mettons d'un état de la pédagogie du français en Chine), et parce que, anecdotiquement, elle a été ici mon point de départ, une traduction d'un manuel chinois actuel[10] :

> On a sommeil vernal même au jour haut levé
> Partout se font entendre les chants d'oiseaux variés
> Toute une nuit durant soufflaient vent et tempête.
> De combien de pétales la terre était couverte.

À travers le français approximatif du premier vers (*vernal* visiblement tiré d'un dictionnaire), s'entend l'hommage lointain à l'alexandrin, avec les tentatives d'homophonie finale, les chevilles *(même, haut levé, variés),* mot pour la rime (l'assonance) : *tempête – couverte.* C'est la copie maladroite d'un poème à la française. C'est-à-dire pas de poème du tout.

Mais le texte comme mouvement peut mener vers un mouvement dans la traduction. Mouvement, s'il y a poème pour poème. Il m'a semblé, ne me livrant à cette tentative qu'en amateur et débutant, qu'au lieu de chercher à rejoindre une métrique française qui n'a aucun sens pour un poème chinois, il était plus fécond de tenter, dans la direction inverse (comme on traduit un

9. *La Montagne vide,* Anthologie de la poésie chinoise IIIe-XIe siècle, traduite et présentée par P. Carré et Z. Bianu, Albin Michel, 1987, p. 59 – Mong Hao-Jan (689-740), « Matin de printemps ».

10. Dans la revue *Apprenons le français,* Institut des langues étrangères de Pékin, 1985, n° 4, p. 45 ; traducteur Wang Yundao, Université de Nanjing.

proverbe), une approximation – une métaphore – en français de la rythmique chinoise. Et devant l'impossibilité linguistique d'avoir un monosyllabe français pour un monosyllabe chinois, j'ai essayé ce qui s'en approchait le plus, un système de groupes rythmiques de deux syllabes. Système, c'est-à-dire le principe rythmique de l'énonciation. En même temps, ce parti pris même est lié à une syntaxe paratactique – celle du texte. Syntaxe du proverbe dans le premier vers pour tenir l'indéterminé, inachevé de la dernière phrase, les groupes dans leur ordre même parce qu'un ordre est une motivation et une gestuelle (le vent / la pluie / leur voix), répétition des signifiants pour répétition de signifiants, avec intériorisation de la rime :

printemps qui dort ne sent soleil qui monte
partout partout des cris d'oiseaux s'entendent
la nuit qui vient le vent la pluie leur voix
des fleurs qui tombent qui sait combien combien

Par le renouvellement des traductions, l'invention de métriques ou de rythmiques nouvelles, l'historicité du traduire rencontre, invente, accomplit l'historicité des rapports culturels, et poétiques. L'historicité des textes est leur possibilité de transformer la lecture, la traduction. Leur propre transformation. Un texte est un pluriel interne.

L'historicité du traduire tient non seulement au sens de l'historicité du texte, mais à la capacité de faire passer le traduire de la langue au discours, et de se transformer par le texte à traduire. Les autres traductions sont arrêtées, et elles arrêtent le texte. Mais c'est ce qui déborde ses propres traductions, sans cesse, qui peut se dire un texte. Non ce que vous manipulez en déplaçant des pièces, mais ce qui vous roule dans son rythme et qui fait du lecteur, du traducteur une part de son mouvement.

Mais rythme pour rythme, et mieux que le sens pour le sens, la chanson sait faire ça depuis longtemps. Comme dans la version française de *Lily Marlène*, où le refrain « *wie einst* [comme jadis] *Lili Marleen / wie einst Lili Marleen* » est rendu deux monosyllabes pour deux monosyllabes, « *Tous deux, Lily Marlène / Tous deux, Lily Marlène* », et pour la variante « *mit dir* [avec

toi], *Lili Marleen / mit dir, Lili Marleen* », par la variante « *Dis-moi, Lily Marlène ? / Dis-moi, Lily Marlène ?* »[11], et c'est bien l'essentiel, par-dessus le sens des mots, du *sens* de la chanson (comme on dit le sens de l'ouïe), qui est passé.

11. Paroles allemandes de Hans Leip, Paroles françaises de Henry-Lemarchand, Berlin, Apollo-Verlag, 1940 ; Éditions Continental, 1942.

Traduction, adaptation – palimpseste

Oui, il y a du palimpseste dans la traduction. Et paradoxalement plus encore dans l'adaptation. En grattant la traduction, ce n'est pas tant le texte, l'original, qu'on découvre, que ce qui échappe communément au traducteur : sa théorie du texte, et du langage. Sous l'énoncé traduit, c'est même ce sous-texte qui envahit le post-texte. Dès qu'on cherche le comment, le quand, le pourquoi, ce n'est plus la traduction qu'on voit, et le texte d'origine encore moins. C'est le traduire. Son historicité, c'est-à-dire sa situation et sa relation à une poétique, présente ou absente.

Je définirais la traduction la version qui privilégie en elle le texte à traduire et l'adaptation, celle qui privilégie (volontairement ou à son insu, peu importe) tout ce hors-texte fait des idées du traducteur sur le langage et sur la littérature, sur le possible et l'impossible (par quoi il se situe) et dont il fait le sous-texte qui envahit le texte à traduire.

On voit que, comme palimpseste, l'adaptation est révélatrice. Par ses déplacements. Où la poétique impose de déplacer aussi les deux notions de traduction et d'adaptation.

Selon le dualisme du signe, et son effet traditionnel sur la traduction, qui oppose le littéralisme et le primat pragmatique du sens (équivalence formelle et équivalence dynamique selon Nida) comme le signifiant au signifié, la poétique serait littéraliste, formaliste – le mauvais côté – et le bon unirait traduction et adaptation comme le sens se joint à un vague béhaviorisme de la réponse.

Cette opposition ne connaît que la langue, et ignore le discours. La critique de la théorie traditionnelle de la traduction, la critique du signe, la critique de l'opposition entre prose et poésie,

ou la critique de l'opposition duelle entre l'écrit et l'oral, vers une nouvelle conception de l'oralité, se tiennent et ne sont possibles que l'une par l'autre et ensemble. Et n'ont de sens que comme une poétique, parce que seule la poétique peut faire cette critique : ni la linguistique (aucune de celles qu'on enseigne, à ma connaissance), ni la rhétorique ou la stylistique. Encore moins la philosophie, intégralement tributaire du signe. Bénéficiaire. Complice.

Dans la mesure où traduction et adaptation sont seulement pensées en termes de langue, la poétique (qui ne peut advenir que si l'unité du texte est le texte lui-même) est rabattue sur la rhétorique et la stylistique, qui opèrent soit avec des unités inférieures à celle du texte, soit avec des unités supérieures. Dans les deux cas, des unités de la langue. L'attention à la petite unité (avec les disparates qu'elle entraîne) étant alors du côté de la traduction, l'attention à la grande unité seule plutôt du côté de l'adaptation. Dans les deux cas, méconnaissance du texte comme système.

Et nécessité de repenser la traduction, autant que l'adaptation, hors de la langue de bois du traducteur. À quoi tiennent quelques paradoxes habituels, dont le plus fort est sans doute qu'ainsi ce sont les mauvaises traductions qui constituent le type de la traduction.

Quand on confond vieillir et être caduc, la confusion tient à l'identification entre historicisme et historicité. Mauvaises traductions et mauvais textes ont l'historicisme. Les autres sont l'historicité. Où la différence ne passe plus entre traduction et texte « original ». De ce point de vue, une traduction peut être comme un original. Et beaucoup de textes écrits dans leur propre langue ne sont que des adaptations. Il n'est pas mauvais ici de brouiller un peu les fausses idées claires.

C'est parce que le rythme, tel que je le définis, est irréductible au signe, que je prends pour point de départ théorique et pratique l'organisation du verset biblique. Plus qu'un exemple parmi d'autres, c'est une parabole de l'effet du rythme sur le langage, et sur la théorie du langage. Donc sur la théorie de la traduction.

Ici j'insisterais sur l'importance de la prosodie. Dans *Eikha* (IV, 7), *Comme ou Les Lamentations*. Dans la transcription, et son mot à mot,

zaku nezirêha / michêleg // tsâhu / mehalav ///
étaient blancs ses nobles / (plus) de la neige // étaient blancs / (plus) du lait ///

âdmu 'êtsem / mipeninim // sapir / gizratam
étaient rouges corps / (plus) des coraux // saphir / leur figure

j'ai noté par un accent la syllabe accentuée des mots, par des barres obliques (/, //, ///) la hiérarchie des marques disjonctives *(te'amim)*, et par un souligné souscrit les couplages prosodiques. J'ai traduit, dans *Les Cinq Rouleaux*, en gardant les quatre couplages :

Ses nobles étaient blancs plus que neige étaient clairs
plus que du lait
Étaient rouges de corps plus que des coraux saphir
leur figure

La *King James Version* n'en garde qu'un, qui peut donc être là par hasard *(ruddy, rubies)* :

Her Nazarites were purer than snow, they were whiter than milk, they were more ruddy in body than rubies, their polishing was of sapphire.

La *New English Bible* (1961), en typographie versifiée, a aussi un à peu près (*princes, purer*) :

Her crowned princes were once purer than snow, whiter than milk; they were ruddier than branching coral, and their limbs were lapis lazuli.

La *Bible de Jérusalem* (1955) semble manifester une recherche, mais le déplacement des rapports consonantiques perd les paradigmes prosodiques, d'où seulement des effets rhétoriques avec déperdition de sens :

Ses jeunes gens étaient plus éclatants que neige, plus blancs que lait;
plus vermeil que le corail était leur corps, leur teint avait splendeur de saphir.

La *Traduction Œcuménique de la Bible* (1975), à visée ostensiblement pragmatique, y a délibérément renoncé, tout en gardant la disposition versifiée. Le rapport qui reste, de *corps* à *corail*, n'apparaît plus que comme un hasard de la langue :

> Ses consacrés plus purs que la neige,
> plus blancs que le lait,
> plus roses de corps que le corail,
> aux veines de saphir.

La différence n'est pas dans l'opposition du difficile au facile, non plus que dans celle où croient se mettre les traducteurs qui renoncent à la prosodie, entre ce qui est de la forme et ce qui est du sens. Elle passe plutôt entre la globalité inanalysée du faire sens, propre à l'empirique, et le tri, pure application d'un modèle abstrait qui dit que ceci est de la forme, et ceci est du sens.

La transformation du discours par le rythme détermine nécessairement une transformation du traduire, et de la traduction. Ce que peut faire la réflexion théorique : apporter de nouvelles questions, qui déplacent, et mettent au musée les réponses anciennes qui passaient pour l'évidence, le bon sens – et qui n'étaient que le sous-texte des traducteurs. Créer de nouveaux problèmes.

De ce point de vue, toute traduction qui ne vise (et n'atteint donc) que le sens, l'énoncé, est déjà une adaptation. Adaptation du continu empirique du langage au discontinu du signe. Du texte au non-texte, qu'est l'amalgame entre texte et sous-texte. Ne serait une traduction que la version qui restituerait ce que Gerard Manley Hopkins (lettre à Robert Bridges du 6 novembre 1887) appelait, en pensant spécialement à l'accentuation de l'hébreu biblique, « the record of speech in writing ».

Transformation du traduire et altérité

Dans la conception commune du langage[1], la poésie a été et est encore la figure privilégiée de l'altérité. Elle est l'autre de la prose, qui est confondue avec le langage de tous les jours, pour le Monsieur Jourdain qui sommeille en chacun de nous. De même que l'irrationnel s'oppose à la raison, le signifiant au signifié, le féminin au masculin et la broderie aux mathématiques. C'est le modèle du signe. Sa paradigmatique binaire emblématise la poésie.

Plus on pousse la poésie vers le poétique, plus on renforce l'opposition, au lieu de s'en affranchir. La poésie contre « l'universel reportage ». Il est vrai aussi que Mallarmé, qu'on ne prendra pas en flagrant délit de simplisme binaire, dit ailleurs qu'il n'y a pas de « prose ». Cette relation qui semble écarter la poésie du langage dit ou cru ordinaire, les mots de tous les jours, dont on « se sert », cette relation ne fait rien d'autre que signer le signe. Confirmer la conception la plus traditionnelle et fixe du langage. Plus on pousse l'autre dans son altérité, plus on maintient le schéma qui fait un seul et même paradigme de la structure binaire du signe et de l'opposition duelle entre l'identité et l'altérité. Ce n'est pas tant l'antagonisme affiché des termes entre eux qu'on fait apparaître que leur solidarité.

Même cas pour l'opposition fameuse, sur la question de l'origine du langage (en fait, c'est plutôt celle de son fonctionnement) entre convention et nature. Ces termes qu'on prend pour

1. Une première version a paru dans *Poésie et altérité*, textes recueillis par M. Collot et J.-Cl. Mathieu, Presses de l'École Normale Supérieure, 1990.

des opposés sont des compères. Ce que montre le « radicalement arbitraire » de Saussure, si on le lit comme une historicité radicale, au lieu de le rabattre sur le conventionnalisme. Il sort de ce pas de deux. Il permet de déplacer l'opposition coutumière entre motivation et arbitraire, non plus de la nature à la langue, mais du discours à la langue, intérieurement au langage. Ainsi la motivation n'est plus l'autre de l'arbitraire, mais une des formes de son historicité. Alors que la convention et la nature se supposent mutuellement leur identité et leur altérité, et ne visent qu'à conserver la statique de leur système, l'historicisation de l'arbitraire – dans le *Cratyle,* c'est *nomos* et non *thesis* qui s'oppose à *phusis*[2] – fait entrer l'altérité dans l'identité.

Troubler le rapport entre identité et altérité, c'est troubler le signe. Toucher au signe, c'est toucher au rapport coutumier entre identité et altérité. Toujours le paradigme dualiste, dont le couple pervers de l'écart et de la norme est la forme bête. Mais la poésie n'est pas bête. Elle sait que le binaire, en ces choses, est la forme dominante de la bêtise. Et que l'opposition des contraires ne passe pas entre l'identité et l'altérité, mais entre l'identité. Ce qu'écrivait Claudel, dans la quatrième ode :

> Les mots que j'emploie,
> Ce sont les mots de tous les jours, et ce ne sont point les mêmes!

où j'accentuerais le *et.*

Vue du rythme comme historicité radicale, la langue est le fantôme du discours. Et l'identité véritable, je veux dire empirique, individuelle, l'identité-historicité par opposé à l'identité abstraite, mythique qui est celle de la logique du signe, c'est celle qui est l'accueil intérieur à l'altérité, le renouvellement constamment en cours de l'identité par l'altérité. L'identité n'est pas un nom, mais un verbe, à l'inaccompli.

Si l'identité n'est pas cela, l'altérité n'est qu'un thème pour l'identité, et qui donne le change. À identité ahistorique, altérité

2. Pour le détail de l'argumentation, je me permets de renvoyer à « La nature dans la voix », introduction à Charles Nodier, *Dictionnaire des onomatopées,* Mauvezin, T.E.R., 1984.

mannequin. Un théâtre d'universaux. Où passent de grandes métaphores. Comme la métaphore marine du rythme, motif et métrique chez Saint-John Perse.

La traduction est cette activité toute de relation qui permet mieux qu'aucune autre, puisque son lieu n'est pas un terme mais la relation elle-même, de reconnaître une altérité dans une identité. La traduction est cette activité où s'inversent le caché et le montré. Le montré, en apparence, est la version d'un texte. Le caché, y compris pour le traducteur, est l'ensemble indistinct des idées sur le langage, sur ce qui est littéraire ou non, sur ce qui est propre à une langue et à l'autre, et qui peut ou ne peut pas passer, sans que le critère soit ailleurs que dans l'histoire de cette relation, et dans le point de vue qu'elle a sur elle-même. C'est-à-dire le point de vue qu'en a le traducteur. Ainsi ce que montre avant tout la traduction, c'est le traduire. Un mode de relation entre une identité et une altérité.

L'enchaînement de l'évidence et de la banalité veut que, l'autre étant l'autre, de sa phonologie à sa syntagmatique, traduire, traditionnellement, ramène l'étrangeté de l'étranger à sa propre identité, en fait de l'assimilable et de l'assimilé. Ce qui était de l'anglais ou une autre langue devient, par exemple, du français. Quoi de plus naturel, et traduire, serait-ce autre chose ? En évitant, c'est bien connu, que la traduction ait l'air d'une traduction, d'un décalque maladroit, comme on n'en ferait pas en s'exprimant dans sa propre langue.

Cette naturelle visée du naturel efface donc au passage, ou du moins cherche à le faire, les différences linguistiques, culturelles, historiques. Et si l'idéal à atteindre pouvait être atteint, le texte traduit donnant l'impression d'avoir été écrit dans la langue d'arrivée, cette transparence absolue ferait que la traduction serait invisible comme telle, dans la mesure où toute altérité aurait disparu, et l'effacement de l'autre comme autre serait tel que cet effacement lui-même serait effacé.

Mais aussi cette visée, répandue, enseignée, efface le poème et ne laisse que le signe. Que le sens. L'effacement de l'effacement est ce qu'elle montre. L'autre n'est plus que sa propre annulation. On le restitue, éventuellement, en retournant à l'original.

C'est qu'on a confondu altérité et différence. Il y a des différences entre les langues. Mais la différence entre deux traductions ne passe pas par cette différence-là. Elle met en œuvre, à l'intérieur d'une même langue, un travail de l'altérité sur l'identité. Elle montre que l'autre n'est pas tant l'autre langue que l'autre de la situation dans la théorie du langage.

Ce qu'expose la traduction identitaire, quelle que soit la multiplicité de ses variantes, c'est ce que ses concepts l'empêchent de concevoir. Selon qu'on pense langue ou discours, rythme ou non, le programme et son accomplissement sont autres.

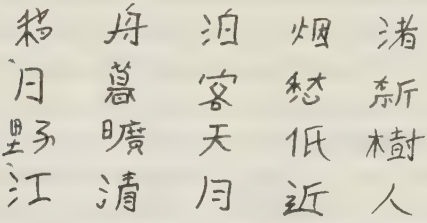
La reconnaissance récente et graduelle de l'oralité a contribué à transformer le traduire. Mais sans doute toute la transformation de la logique des rapports interculturels propre à la modernité (le primitivisme, les changements de l'anthropologie et de l'ethnologie, la décolonisation) et le travail même de la modernité en art et en littérature comme mise à découvert du sujet et de son historicité radicale ont fait la condition d'un passage du traduire vers une exposition du rapport comme tel, de l'altérité comme telle. Par rapport à quoi les résistances apparaissent aussi pour ce qu'elles sont : l'identité pour l'identité.

L'exemple d'un poème chinois classique servira à montrer que c'est en transformant l'identité métrique dans la traduction qu'on peut donner à entendre l'autre, et que seule cette visée identifuge peut, au lieu de l'académisation pseudo-poétique qui transpose tout en alexandrins de pacotille ou en simili vers libres, créer une nouvelle métrique française, en émettant une forme qui est une métaphore de l'altérité.

Pour le poème chinois, travail d'apprenti amateur, il s'agit seulement, de ma part, d'une expérience. Le texte est un quatrain en vers de cinq caractères, chaque caractère étant un mot monosyllabique, forme classique. Quatrain de Meng Hao-jan (689-740), poète de l'époque des T'ang. Voici d'abord le texte et sa transcription, que je prends dans l'anthologie de François Cheng[3],

3. François Cheng, *L'Écriture poétique chinoise,* suivi d'une anthologie des poèmes des T'ang, Seuil, 1977. p. 109. Je suis ici la transcription du chinois de François Cheng, d'où les différences avec celles de l'exemple précédent, qui étaient celles du pinyin. Où *-ran* se prononce *-jan.*

ainsi que son mot à mot (qui fausse la syntaxe réelle des verbes, par son participe et ses infinitifs, puisqu'il n'y a pas de formes conjuguées en chinois, et fait plus barbare qu'en réalité, alors que la syntaxe, indéterminée, est ici tout à fait « normale ») et la traduction, de François Cheng :



I chou p'o yan – chu
Jih – mu k'e ch'ou hsin
Yeh k'uang t'ien ti shu
Chiang ch'ing yüeh chin jen

Déplaçant barque / accoster flot brumeux
Soleil couchant / tristesse du voyageur ravivée
Plaine immense / ciel s'abaisser vers les arbres
Rivière limpide / lune se rapprocher des hommes

Dans les brumes, près de l'île, on amarre la barque.
Au crépuscule renaît la tristesse du voyageur.
Plaine immense : le ciel se penche sur les arbres.
Fleuve limpide : la lune s'approche des humains.

Une autre anthologie[4] en donne la traduction suivante :

Près de l'îlot de brume notre bateau s'arrête,
Au couchant qui ravive toute mélancolie.
Par cette immensité, le ciel verse sous les arbres.
Sur le fleuve pur, la lune rejoint l'homme.

Il est remarquable que les deux versions, différemment, déplacent les groupes du premier vers. C'est que toutes deux visent une approximation d'alexandrin, cette métrique approchée faisant

4. *La Montagne vide,* Anthologie de la poésie chinoise III-XI^e siècles, traduite et présentée par Patrick Carré et Zeno Bianu, Albin Michel, 1987, p. 61.

figure du poétique, allusion au poème et à une tradition tout ensemble, la tradition du « vers national ». Où disparaît le principe poétique de l'original, non traduit mais transposé, remplacé par un autre, lui-même si imparfaitement exécuté qu'il n'y a plus là qu'une imitation déshistoricisée et sans rigueur d'un alexandrin « libéré », il y a plus d'un siècle. Ne reste donc que du sens.

On peut cependant imaginer un principe poétique qui donne une idée, en français, de la métrique chinoise. Celui que j'ai déjà proposé, plus haut, pour un autre poème du même auteur. Si les alternances de tons ne passent pas, la césure et le monosyllabisme peuvent très bien se rendre. Il suffit, pour franchir la contrainte linguistique, d'adopter des cellules de deux syllabes prononcées, et de se tenir rigoureusement à ce principe imposé. Des blancs entre les groupes tiennent lieu de ponctuation et rendent mieux l'indétermination, la « valeur allusive[5] » du poème chinois :

vogue la barque aborde une île de brume
soleil couché le vague à l'âme voyage
la plaine est vaste le ciel est bas sur l'arbre
le fleuve est clair la lune est proche à l'homme

Brouiller et franchir la frontière entre les deux composants du signe dans leur hétérogénéité supposée, et brouiller, franchir la frontière de la différence entre deux langues-cultures apparaît un même travail poétique. La critique du traduire par le poème est la même que la critique du signe par le rythme. Car le poème et le traduire ont affaire à deux aspects du même dualisme.

C'est la bipolarité du traduire, nettement posée par Schleiermacher, entre l'annexion, et le calque de l'autre, opposés comme *soi* et *l'autre* : étrange changement de plan. Car si une culture est différente d'une autre culture, elle ne s'oppose pas au poème. Il n'y a qu'une absence de poème qui s'oppose au poème. Ce décalage dénonce justement que l'empire du signe est à la fois celui du sens et celui de l'identité. L'enseigne du pire.

5. Allusion à François Jullien, *La Valeur allusive,* Des catégories originales de l'interprétation poétique dans la tradition chinoise (Contribution à une réflexion sur l'altérité interculturelle), Publications de l'École Française d'Extrême-Orient, vol. CXLIV, Paris, Adrien-Maisonneuve, 1985.

L'herméneutique, de Gadamer à Michel Serres, masque cet effet en incluant l'altérité dans l'opération du comprendre et de l'interpréter. La phénoménologie y inscrit le traduire. Ainsi Heidegger écrit dans son cours de 1943 sur Héraclite que « chaque traduction est en soi déjà une interprétation – jede Übersetzung ist in sich schon eine Auslegung », et « Interprétation et traduction sont dans leur noyau essentiel la même chose. – Auslegung und Übersetzung sind in ihrem Wesenskern dasselbe[6] ». On voit qu'il n'y a que les guillemets qui manquent – encore un palimpseste – pour lire Heidegger dans Derrida. Cette intégration est une hégémonie, et double : l'hégémonie du sens, l'hégémonie de l'interprète. Ne pas oublier – c'est le cas, pour les étymologiseurs, d'étymologiser *l'hêgêmôn* caché dans un pli de *l'exégèse* comme dans le dessin de l'arbre.

Il ne suffit pas d'affirmer que traduire est à la fois esthétique et éthique pour que l'autre reste autre. Modifie l'identité. Car cette postulation peut ne pas voir qu'elle s'inscrit dans la raison du signe, si la défense de l'altérité s'identifie à celle du littéralisme, du signifiant au sens traditionnel.

Ce qui montre qu'on reste dans le une-deux une-deux du signe (la forme, le sens), est qu'on y met la poésie comme l'intraduisible même. Logique, puisque traduire est de l'ordre du sens. Dans la surenchère mimétique des épigones, tels poèmes de Celan sont dits « intraduisibles » et « incommentables »[7]. Mais, si interprétation et traduction « ne sont qu'une seule et même chose [...] pourquoi faudrait-il tenir certains mots pour intraduisibles ?[8] ». C'est qu'on a alors affaire à une essentialisation du sens, son objectivation dans une origine-essence-vérité au-delà de l'empirique. Un mythe de la langue.

Relève de la théorie traditionnelle (le signe, la langue) toute identification du signifiant à la « lettre ». Le structuralisme y est

6. Martin Heidegger, *Heraklit* (Gesamtausgabe 55). Vittorio Klostermann, 1979 (2e éd., 1987), p. 63.

7. Philippe Lacoue-Labarthe, *La Poésie comme expérience*, Christian Bourgois, 1986, p. 23.

8. Jean-Pierre Cometti, « Le recul du texte, Herméneutique et traduction », *Sud*, n° 69-70, « La traduction », juin 1987, p. 25.

enclos. Lacan en est tributaire pour sa conception du langage, sinon qu'il est plus proche de Heidegger que de Benveniste – lequel n'est pas structuraliste.

S'il n'y a, empiriquement, que du discours, le signifiant devient signifiance, rythme comme subjectivité, spécificité, historicité d'un discours. Du continu, non plus du discontinu. Le continu discours-culture-histoire-sujet. L'autre n'est plus l'autre langue. Il y a un autre autre : le rythme sous le schéma, l'altérité que représente pour le signe – qui est finalement toujours, plus ou moins, par sa dualité constitutive, une théo-logique – l'historicité radicale.

Ainsi une réflexion sur l'altérité devrait mettre au musée des théories mortes l'opposition même qui paraît constituer l'une par l'autre et contre l'autre identité et altérité. Mais ceci ne saurait se faire que par et dans la théorie du langage, la critique de la langue et du signe comme le mouvement même qui tend à dégager de l'individu la notion de sujet.

Une variante du tourniquet binaire, propre à la traduction, oppose théorie et pratique. Mais traduire se situe hors de cette opposition. En deçà et au-delà. En deçà, quand il y a une pratique heureuse du traduire, les bonheurs de la traduction comme on parle des bonheurs de l'expression. Au-delà, dans la théorisation : la poétique de la traduction. Les seuls qui réalisent exactement la séparation entre théorie et pratique sont donc les mauvais traducteurs, les mauvaises traductions. La séparation entre théorie et pratique s'avère un paradigme et un effet de la séparation entre signifiant et signifié, entre poésie et langage ordinaire, entre l'intraduisible et le traduisible, ces variantes de l'identité et de l'altérité qui semblent constituer le monde binaire du traducteur.

La modernité sans doute commence avec la critique de ce monde. C'est pourquoi « La tâche du traducteur » de Walter Benjamin, en 1923, en est un jalon significatif. Même s'il est encore pris dans la théologie du génie des langues, il conçoit la traduction comme un *entre-les-langues*. La traduction et la modernité, l'une par l'autre, apparaissent comme des figures, des moments, du rapport à l'altérité. De même, en rapport étroit

avec la traduction, l'oralité, non plus l'autre de l'écrit, mais l'autre du couple oral/écrit qui confond l'oral et le parlé.

La capacité de voir l'autre comme autre a changé. Et le désir de le montrer comme autre. Ce que le primitivisme a fait pour la modernité en art : le primitivisme a créé le primitif qui, en retour, a transformé l'art européen[9].

On peut donc voir l'histoire de la traduction, et ses transformations en cours, comme une histoire du sujet. L'histoire des transformations du traduire, comme celle des formes littéraires, serait un aspect des formes de l'individuation, un aspect de l'histoire de l'historicité.

Le passage de la langue au discours permettrait de reprendre une critique du génie des langues, critique de la déshistoricisation du langage où notre époque a été et est encore incluse, avec la conjonction et l'effet retard dans l'écriture et la pensée, de Blanchot, Lacan, Barthes, Heidegger.

Le traduire contribue à montrer que la poétique est une pensée du sujet dans le langage, et que sans la poétique il n'y a qu'une singerie de pensée du sujet, comme la confusion actuelle et répandue[10] entre sujet et individu l'illustre : après l'ère de la structure, comme un retour du refoulé, reviendrait le sujet et l'individualisme. Cas patent qui expose la nécessité d'une politique du rythme comme politique du sujet.

Par quoi peut-être il apparaît qu'il n'y a de pensée du sujet que s'il y a une implication réciproque entre le langage, l'éthique

9. Le terme *primitif* a sans doute fait son temps. Mais il avait, par le travail même du primitivisme, changé de valeur, de ses débuts péjoratifs au commencement du siècle, vers une valeur éminente. Son remplacement récent par *art premier*, qui se veut un euphémisme ou un éloge, constitue une erreur esthétique et anthropologique (cet art, comme ceux qui le créent, n'est pas plus proche des origines du monde que nous, mais il est différent). Quant à ceux qui évitent *primitif* en parlant d'art *ethnique* ou *tribal*, ils sont tombés de la poêle à frire dans le feu. La seule désignation juste, historiquement, est donc de parler d'art africain ou océanien, fang ou dogon, etc. C'est toujours la question d'une éthique de l'altérité. Ce n'est pas un hasard que l'art en soit un révélateur.

10. J'en fais la critique dans *Politique du rythme, politique du sujet*, Verdier, 1995.

et l'histoire. Cette implication est la poétique même. Qui se transforme en s'élaborant comme l'étude des moyens de la rationalité. La critique des « divisions traditionnelles » de la raison.

Le traduire, la poétique, la modernité sont des aspects d'une même critique, la critique des catégories d'identité et d'altérité.

Le rythme comme éthique et poétique du traduire

La théorie du langage est une poupée russe[1], et de cette *matriochka* sort la traduction, avec son histoire, qui est aussi sa théorie. L'enchaînement intérieur des raisons, que les pratiques exposent et cachent d'un même geste, vérifie, en rendant possible une critique des traductions, l'importance centrale, celle d'une poétique expérimentale, de la théorie pratique et critique de la traduction dans une théorie de la littérature, l'importance centrale pratique et critique d'une théorie de la littérature dans une théorie du langage, l'importance centrale pratique et critique d'une théorie du langage dans une théorie de la société.

Au tout dedans de cet emboîtage, dans le langage, le rythme et l'oralité. Une théorie nouvelle du rythme et de l'oralité, pour la critique du signe. Sans cette critique, pas de lien entre la poétique, la théorie du langage et la modernité comme invention et reconnaissance de l'historicité. C'est pourquoi la théorie du langage est une critique du signe, c'est-à-dire autant une critique de la linguistique, de la philosophie et des sciences sociales que des pratiques de la littérature. Elle tient ensemble le linguistique, le rhétorique, le philosophique, le théologique, l'anthropologique, le social et le politique, ou elle ne tient rien du tout.

Nulle déraison ici, malgré l'empan apparemment insaisissable. Car il suffit d'une traduction, il suffit d'une phrase, pour vérifier que le traduire suppose toute la théorie du langage. La

1. Une première version de ceci a paru dans *Atti della Fiera Internazionale della Traduzione* II, Forum di Forli, 3-6 décembre 1992, a cura di Michèle A. Lorgnet, Bologna, Editrice CLUEB, 4-1994.

théorie du langage et la traduction se situent et se disent l'une par l'autre, ont besoin l'une de l'autre.

Ainsi l'histoire du traduire montre que les traductions se transforment avec la pensée du langage, de l'unité-mot à l'unité-phrase, à l'unité-discours, et se déplacent de la langue vers le texte. Elles se transforment avec les changements dans la logique des relations interculturelles, du binaire identité/altérité de l'anthropologie qui opposait le civilisé au sauvage à une logique plurielle de l'identité par l'altérité. Changements à la fois de l'ordre du politique, du colonialisme à la décolonisation ; de l'art, par le primitivisme et la mondialisation, et de la reconnaissance du sujet comme éthique de l'historicité. Telle que je l'ai définie, contre la langue de bois du traduire.

C'est la recherche et l'invention de sa propre historicité qui est l'éthique de la littérature. La vraie : celle qui transforme la littérature. Le reste, qui lui ressemble, qui fait tout pour lui ressembler, est un produit du marché.

L'éthique de la traduction d'une œuvre de littérature ne peut donc être que l'éthique même de la littérature. Sans quoi la traduction aussitôt se reconnaît comme un mode de reproduction, non du texte, mais de l'idéologie du signe. C'est par là que toute traduction montre plus sa théorie que le texte qu'elle croit rendre, et d'autant plus qu'elle ne le sait pas, ou ne veut pas le savoir.

Et rien n'est plus opposé à cette éthique du traduire que la moralisation qui fait la langue de bois du traducteur, tous ces discours sur le possible et l'impossible, la modestie, la transparence, les équivalents avec ce qu'ils comportent de synonymie, sans réflexion sur la synonymie, et de clichés sur le caractère des langues. C'est que tout y est pensé dans le concept de langue, non dans celui du discours, en s'appuyant sur les autorités, plus qu'en prenant des risques. Où se découvre la différence maximale possible entre un original-œuvre et sa traduction : *non la différence des langues, mais la différence du risque.* Puisque le propre de la chose littéraire, quand elle l'est vraiment, c'est ce risque, au lieu que la traduction, du moment qu'elle s'inscrit dans la langue, transforme immédiatement, irrémédiablement, le risque

en sécurité, la poétique en rhétorique, contaminant, infiltrant le texte à traduire avec ses idées préconçues.

Cet état ne caractérise pas que des traductions réputées mauvaises. Ou dont on ne parle plus. C'est celui des traducteurs réputés, et primés. Actuellement. En quoi se révèle la surdité d'une critique dite littéraire, où le courriérisme court à la mondanité. La médiocrité de la traduction est une fonction de la surdité au rythme. La médiocrité de la critique est le redoublement de cette surdité.

Exemple de surdité, à moins d'y entendre l'aveu d'un sacrifice extrême à la complaisance, scène atroce à épargner aux âmes sensibles, où on voit la mondanité étrangler le poème - Philippe Sollers écrivant sur la traduction de Dante par Jacqueline Risset : « À quelques réserves près, la traduction de Jacqueline Risset est au-dessus de l'éloge, surtout si on la compare au galimatias médiévaliste de Pézard (la "Pléiade"). C'est donc un événement en français[2]. » C'est ce qu'on ne va pas tarder d'apprécier à sa valeur.

Cet état est général, au sens où il n'est pas particulier à tel domaine linguistique. Certaines des traductions les plus notoires l'illustrent, d'*Alice au pays des merveilles* de Parisot, des *Sonnets* de Shakespeare par Pierre Jean Jouve, au Kafka de Vialatte, à *L'Odyssée* de Jaccottet ou à la Bible de Chouraqui, à la traduction de poésie italienne par Bernard Simeone, l'exemple le plus récent et révélateur étant celle de Dante par Jacqueline Risset. Où d'être écrivain, et poète, ne garantit pas le traduire. Il y faut d'être le poète du traduire, et d'une traduction. À contre-cliché.

Cliché des clichés, car il commande tous les autres, la clarté française. Le rapport à l'Italie y passe par l'idéologie du traducteur. Ainsi Bernard Simeone vante dans l'écriture de Caproni la présence de « formules orales et populaires », mais il ajoute : « il n'a pas toujours été possible de conserver dans leur intégralité cette cohabitation et cette dialectique [de plusieurs niveaux de langue]. En particulier, les répétitions de substantifs si nécessaires au texte italien ont paru alourdir la version française et la

2. Philippe Sollers, *La Guerre du goût*, « Dante au paradis », Gallimard, 1994, p. 368.

desservir[3] ». La crainte de la lourdeur éliminant les répétitions de l'original. Donc sa rythmique. Pour parer cette vieillerie, la moralisation et le mystère : « Comme souvent dans le mystère de la traduction, un trop grand respect du texte peut être le plus sûr chemin pour le trahir. » Où sont confondus, volontairement ou non, le rythme et le calque. Ce que le traducteur avoue à son insu, c'est qu'il a plus le sens des idées reçues que du texte, et elles exercent une bien autre lourdeur sur les limites du français, limites toutes subjectives, sans aucun fondement linguistique. Mais il ne paraît pas se plaindre du poids des préjugés culturels, au travers desquels, plein de bonne volonté, il cherche un « juste milieu ».

Le rythme, comme organisation subjective d'un discours, historicité de ce discours, fonde le continu qui fait qu'un texte est de la littérature. Il passe par les « prosodies personnelles », dont Apollinaire avait l'intuition. C'est une physique du discours. Et son oralité n'est pas la phonie, le parlé, mais le primat du rythme et de la prosodie : une sémantique prosodique et rythmique sans sémiotique – dans le mode de signifier.

C'est ce qui fonde, et situe, les traductions. Et les critères pour en juger. Autrement que selon les clichés culturels.

Traduire en inventant la poétique du traduire n'est pas le calque, le littéralisme, comme disent les bons apôtres du signe, qui tranchent tout texte en deux, le sens, et son résidu, la forme. Car le calque est aussi une dégradation de la poétique en rhétorique, au sens où l'unité n'est plus le texte mais une unité de langue, et dans une rhétorique néo-classique des figures.

L'attention au rythme peut passer pour ancienne, connue. Déjà Étienne Dolet, en 1540, recommandait « l'observation des nombres oratoires », et « que sans elle toute composition est lourde, & mal plaisante[4] ». C'est le sens empirique d'une écoute que le signe reléguait le plus souvent à l'expressivité. Humboldt est celui qui commence à le penser comme une sémantique du continu.

3. Giorgio Caproni, *Le Gel du matin*, trad. de l'italien par Bernard Simeone, Verdier, 1985, p. 9.

4. Étienne Dolet, *La manière de bien traduire d'une langue en autre. D'advantage. De la ponctuation de la langue Françoyse. Plus. Des accents d'ycelle.* MDXL, Obsidiane, 1990.

D'où l'importance de la concordance – rythme pour rythme, répétition pour répétition. La concordance n'est pas, comme prétendent ses adversaires, lexicale, du mot pour le mot, où revient la ruse du signe, qui oppose ou croit opposer le fétichisme littéral à l'équivalence dynamique. La concordance est rythmique et prosodique. Elle est la cohérence même d'un texte. Là où elle disparaît, la poétique du texte disparaît. Quelques rencontres heureuses, mais ponctuelles, au milieu d'un désastre ne suffisent pas à la retrouver.

Voici, pour l'exemple, comment on fait une mauvaise traduction de Dante, et comment ces messieurs de la Cour ne voient pas qu'elle est nue. Car elle est présentée comme la plus moderne, ce qui veut dire à peu près la meilleure, et la critique qui l'entoure n'a fait que répéter les termes mêmes de sa propre présentation : une série inévitable de « ruptures irréparables », admettant « la rupture du lien indissociable entre le son et le sens qui constitue le texte poétique comme tel[5] », puis l'impossibilité « d'implanter la tierce rime dans une traduction moderne [...] sans que tout le texte se trouve du même coup soumis à un effet de répétition excessive, perçue comme tout à fait arbitraire. Et d'ailleurs la simple rime elle-même, si elle est systématiquement imposée dans le texte traduit, y provoque une impression de mécanicité redondante [...] » (p. 19). En même temps, et contradictoirement, la tierce rime est reconnue comme « difficulté spécifiquement dantesque » (mais elle est éliminée), elle est dite « entièrement significative » (p. 18), jusque dans le jeu des trois hendécasyllabes, et sa numérologie. Mais tout cela n'est plus. Et n'est dit, étrangement, que pour faire valoir combien sa disparition laisse persister l'essentiel. Voyez le signe, avec sa forme et son sens.

Cette série d'effacements avouée, on se demande en quoi « traduire Dante est une opération risquée », puisque tous les risques ont été éliminés, en quoi la traduction s'écarte d'une « tradition de la langue française » dont Rivarol reste le pseudo-penseur. En quoi Céline et Freud sont supposés libérateurs. En

5. Dante, *La Divine Comédie, L'enfer*, texte original, traduction, introduction et notes de Jacqueline Risset, Flammarion, 1985. « Traduire Dante », p.18, 19.

quoi la traduction diffère des « autres traductions existantes », qui obtenaient « ce résultat décevant de proposer un Dante anti-Dante, ou assez généralement a-dantesque » (p. 20).

La traduction de Jacqueline Risset se prétend « plus fortement littérale qu'elle ne pouvait l'être jusqu'ici – grâce à une prosodie moderne, débarrassée de ses symétries obligatoires et sensible à l'éclat, au tranchant d'un grand texte oublié » (p. 21). Oublié! Dante oublié. Heureusement, Jacqueline Risset est là pour le ramener à la mémoire. Elle affirme la « décision de faire émerger – ou de tenter de faire émerger un aspect de la *Comédie* généralement voilé par l'opération de traduire : la *vitesse* du texte de Dante » (p. 21). *Vitesse* censée opposée à l'ennui résultant de la « solennité paralysante » du chef-d'œuvre.

Mais, à part la métaphore *(éclat, tranchant),* qui d'ailleurs ne qualifie que l'original, qu'est-ce que cette « rapidité étonnante du texte de Dante »? Des unités de *l'énoncé* : « Je te dirai en quelques mots », « Mais il faut partir », « déjà la lune », et la traductrice commente : « il faut encore revenir très vite sur terre, pour raconter, pour écrire ce texte que le lecteur lit » (p. 22). Or, outre la confusion du *récit* et du *récitatif*, la *vitesse*, s'il y en a une, ne concerne que l'original : « La flèche de la tierce rime ne cesse pas, la surprise emmène le voyageur, le rythme des vers impairs dépayse l'oreille comme un vers libre. C'est là, dans ce mouvement fébrile, que Dante est proche, qu'on entend sa voix, et que cette voix nous concerne » (p. 22). Oui, *en italien*. Mais la tierce rime a disparu dans la traduction, le *rythme des vers impairs* aussi. On voit que la captation ne garde que le récit : « la surprise emmène le voyageur ». Alors que reste-t-il de *la voix*?

Il ne reste rien de la voix. Il ne reste que les mots qu'elle prononce. Mais présentés derrière le masque de la modernité. Un mime composite met en avant Joyce, Mallarmé, Hölderlin, comme des emblèmes, comme si l'évocation de leurs noms signifiait que ces grands modèles ici sont suivis, à travers l'affirmation d'une « prosodie moderne » (p. 22). C'est « Dante, vu à partir du laboratoire contemporain » (p. 23). Mais il suffit d'entendre et de voir pour reconnaître à travers cette parade un éclectisme néo-classique qui n'a rien du « laboratoire contemporain ».

Ce mime commence par un double cliché : celui du « plus littéral possible », qui se met d'emblée dans le signe. Encore est-ce inexact, car la *lettre*, qui ne garde plus en réalité que l'énoncé lexical et parfois un calque syntaxique, était inséparable, dans le texte, de son rythme et de sa prosodie. Puis vient le cliché du « *absolument moderne* », repris à Rimbaud, sans voir le contresens[6]. Il est vrai que c'est après tant d'autres. Cumul du cliché classiciste et du cliché moderniste : un double académisme. Déguisé en un double modernisme.

Par la métaphore avantageuse de la traduction comme « nouvelle mise en scène d'un texte » (p. 22), la tierce rime, à la « symétrie répétitive et immobilisante » – précédemment, c'était « la flèche de la tierce rime » – est censée remplacée par un « tissu d'homophonies généralisées ». En fait, comme on verra sur quelques vers, c'est l'accueil résiduel de quelques rares échos qui viennent comme ils peuvent, selon les hasards de la langue, et de la proximité des deux langues. À quoi s'ajoute l'aveu naïf du plus incohérent et du plus traditionnel des procédés : « Il ne s'agit pas, d'ailleurs, de supprimer tous les alexandrins et décasyllabes qui affleurent sous la plume - ils font partie de notre mémoire de langue la plus profonde » (p. 22). *Mémoire de la langue*, thème du *Tel Quel* d'il y a quelques dizaines d'années (déjà), qui sent son structuralisme, et ne sent pas son Heidegger : car il fait de la *langue* même le seul sujet non-sujet.

Là se découvre une insensibilité à l'effet catastrophique de l'alexandrin qui se dénonce comme pseudo-moderne. Car l'alexandrin, non en lui-même, bien sûr, mais précisément *employé*, et qu'on laisse venir, comme un automatisme culturel – ils *affleurent sous la plume* – est un fossile métrique, un cliché versificatoire inducteur de clichés. Ce n'est plus, ce n'est pas la poésie, c'est l'histoire de la poésie, prise pour la poésie. Le mélange des mètres – *pairs* et non « impairs », comme Jacqueline Risset dit que sont les vers de Dante – non seulement ne « dépayse » pas l'oreille, puisqu'il est cette *mémoire*, mais présente une caricature de « *vers libre* », qui n'a rien du « *laboratoire*

6. Je renvoie pour cela à *Modernité modernité*, Verdier, 1988, p. 121-127.

contemporain ». C'est même plutôt ce que Roubaud appelait le « *vers libre standard* » et même, justement, la « métrique involontaire héréditaire »[7]. Cependant, la phraséologie moderniste (« la violence de la lettre ») qui présente ce résidu a les airs avantageux de l'avant-gardisme. Jusque dans l'énoncé de vieilleries sur le « pied » en français, elle voulait dire la syllabe, où le « savoir assuré » (p. 22) vous apprend qu'« il y a des demi-pieds, des quarts de pied, et des éclats quasi imperceptibles, qui font rythme, et tiennent leur place » (p. 23). Les seuls *pieds* que connaisse la poésie, en langue française, sont les pieds-de-nez.

Derrière le pseudo-modernisme, un peu vantard, de cette accumulation de clichés, la réalité est un cumul hétéroclite de principes divers, dont l'incohérence, d'abord, est sans rapport avec la cohérence du texte, et ensuite laisse cohabiter, dans le mélange des registres, poétisation, archaïsmes de syntaxe et diction du parlé.

Archaïsme, l'absence d'article devant *mort* dans *L'enfer* (I, 7), syntaxe-pour-la-métrique, mais dans une diction du parlé. Pas de contrainte métrique classique, le jeu des deux définissant un laxisme donné peut-être pour un vers libre, sans l'historicité du vers libre. De plus, ici, le rythme 5'6 fausse celui du vers de Dante, qui est 4'6 :

> Elle est si amère que mort l'est à peine plus
>
> *Tant' è amara che poco è piu morte*
> (Tant est amère, la mort ne l'est pas plus)

Cumul du non-métrique (« Je ne sais pas bien redire comment j'y entrai » I,10) avec le métrique (« tant j'étais plein de sommeil en ce point » I, 11, décasyllabe). Mélange des mètres, douze-huit-dix (I, 13-15) :

> Mais quand je fus venu au pied d'une colline
> où finissait cette vallée
> qui m'avait pénétré le cœur de peur,...

Dans ce mélange de séquences métriques variables et de séquences non contraintes métriquement, mais toutes imprimées

7. Jacques Roubaud, *La Vieillesse d'Alexandre, essai sur quelques états récents du vers français*, Maspero, 1978, p. 182.

comme des vers, et la typographie garde même un alinéa tous les trois vers qui signale la tierce rime, disparue métriquement – aucun système d'échos construit. Seule la typographie est ce qui ressemble le plus ici au vers de Dante. Une visualité sans son oralité. Elle est donc trompeuse.

Voici une séquence de neuf lignes, qui illustre l'inconsistance rythmique de cette traduction (*Enfer* XV, 13-21)

> Nous étions déjà si loin de la forêt
> que je n'aurais pu voir où elle était
> en me retournant vers l'arrière,
> quand nous rencontrâmes une foule d'ombres
> qui s'en venait près de la rive, et chacune
> nous regardait ainsi que font le soir
> ceux qui se croisent à la nouvelle lune;
> elles clignaient des yeux vers nous
> comme le vieux tailleur au chas de son aiguille.

Le comptage (11, 10, 8, 8', 11, 10, 10', 7' ou 8, 11' ou 12) du nombre syllabique est factice du fait même de l'absence d'un principe métrique unique qui impose une contrainte. La réalité est bien celle d'une succession du métrique et du non-métrique, où la lecture spontanée est celle d'une prosodie de prose, ou plutôt du parlé. Absence d'échos organisés (*voir* l. 4 et *soir* l. 8 sont loin), le consonantisme est le comme-ça-vient du tout venant, où même des successions comme *venait* et *rive* 17 paraissent aléatoires et non marquées. Là-dessus, une rime, *chacune* : *lune*, par le hasard de la langue, et de la parenté des deux langues *(ciascuna, luna)*. Rien du rapport interne entre une signifiance – un récitatif – et un récit, qui fait le poème, en italien :

> *Già eravam da la selva rimossi*
> *tanto, ch'i' non avrei visto dov' era,*
> *perch'io in dietro rivolto mi fossi,*
> *quando incontrammo d'anime una schiera*
> *che venian lungo l'argine, e ciascuna*
> *ci riguardava come suol da sera*
> *guardare uno altro sotto nuova luna;*
> *e sì ver' noi aguzzavan le ciglia*
> *come 'l vecchio sartor fa ne la cruna.*

Parmi les traductions traditionnelles, qui n'ambitionnaient que de rendre le sens, ne se posaient que des problèmes d'interprétation, Masseron traduisait « tercet par tercet, et non pas vers par vers », mais en prose[8] :

> Nous étions déjà si éloignés de la forêt que je n'aurais pu voir où elle était même si je m'étais retourné,
> quand nous rencontrâmes une troupe d'âmes qui venaient le long de la margelle, et chacune d'elles nous regardait comme on a coutume le soir
> de se regarder l'un l'autre à la nouvelle lune; et elles clignaient des yeux vers nous comme un vieux tailleur sur le chas de son aiguille.

Pézard, qui visait l'archaïsme, tenait une métrique suivie de décasyllabes, selon une prosodie métrique. La contrainte du vers, mais sans rimes. Où il y a lieu de rappeler que l'hendécasyllabe italien est le même vers que le décasyllabe français (césuré 4-6 ou 6-4), mais infléchi par le jeu des finales dans la langue italienne, et de même le « pentamètre iambique » de Shakespeare :

> De la forêt déjà si loin étions
> que je n'aurais su dire où se trouvait,
> tant me fussé-je en arrière tourné;
> quand une file d'âmes à notre encontre
> s'en vint au rez de la digue; et chacune
> nous regardait comme entre eux font, le soir,
> gens par chemins en temps de neuve lune.
> Vers nous elles clignaient les cils, comme use
> le tailleur vieil au chas de son aiguille[9]

Les véritables versions anciennes jouaient intégralement le jeu du vers qui ne pouvait pas ne pas être rimé. L'une est en alexandrins et tierce rime :

8. Dante, *La Divine Comédie*, *Enfer*, traduction, introduction et notes de Alexandre Masseron, Albin Michel, 1947.

9. Dante, *Œuvres complètes*, traduction et commentaires par André Pézard, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1965, p. 971.

Desja de la forest nous estions si loingtains
Que la ou elle estoit apparceu n'eusse mie,
Quant tourné mon viz eusse ou j'avoye les rains,
Quant vînmes rencontrer de ames grant compaignie,
Qui venaient tout le long de la rive, et chescune
Nous regardoit comment de soir quant la meisgnye
Va regardant l'ung l'aultre a la nouvelle lune,
Et ainsi envers nous aiguizoient la surcilhe
Comme ung vieil cousturier fait lorsqu'il enfile une
Esguille.

L'autre est en décasyllabes à rimes plates[10] :

Nous étions si loing de la forest
Tant qu'a nos yeux desja plus ne parest,
Quand rencontrons d'esprits une brigade
De notre bord qui venoient à la rade.
Chescun va l'autre entre eux recognoissant
Comme au soir brun soubs un nouveau croissant.
Ainsy vers nous d'eux le regard s'affile
Qu'un vieil tailleur qui enchasse une aiguile.

Rivarol, primé en 1784 par l'Académie de Berlin pour *De l'universalité de la langue française*, qui vantait la supériorité du français dès sa devise initiale *Tu regere Eloquio Populos, ô Galle, memento* (toi, Gaulois, souviens-toi que tu dois régner sur les peuples par l'éloquence), publiait en 1785 une traduction de *L'Enfer* où, dans sa préface, il dit tout le contraire[11]. D'où le double intérêt de le regarder faire : pour ce que traduire fait à l'idéologie de la langue, pour ce que l'idéologie de la langue fait à la traduction.

10. C. Morel, *Les plus anciennes traductions françaises de la Divine Comédie*, I, Textes, Paris, lib. universitaire, MDCCCXCVII. Première version, Manuscrit de Turin, p. 85 ; deuxième version, Manuscrit de Vienne, p. 261-262.

11. Je la cite dans l'édition de 1788, *L'Enfer, / poème / du Dante*, / traduit de l'italien / par M. le comte de Rivarol. À Londres ; Et se trouve à Paris, / chez Cussac, M. DCC. LXXX VIII. Marcel Hervier, dans son édition critique du *Discours* (Delagrave, 1929), note : « l'œuvre, bien que discutée, fut approuvée par de bons juges, et Buffon, qui aimait alors beaucoup Rivarol, déclarait que c'était non une traduction, mais une suite de créations » (p. 8). L'Avis de l'Éditeur déclarait cette traduction « faite depuis quatre ans » (p. XLV). Mais Rivarol la publie, et la préface, un an après le discours sur la langue.

Poésie contre langue, génie du traducteur contre génie de la langue, et infériorité du français devant l'italien. Rivalité et mouvement double, double compromis : « Il doit suffire aux Gens de Lettres que notre poésie française puisse s'accroître des richesses du Poète Toscan : il doit suffire aux uns et aux autres que, sans le trop écarter de son siècle, on l'ait assez rapproché du nôtre » (éd. citée, p. XLVJ).

Tension qui devient contradiction. D'une part « Il doit suffire aux amateurs, que la physionomie du Dante et l'odeur de son siècle transpirent à chaque page de cette traduction » ; d'autre part : « Ce n'est point en effet la sensation que fait aujourd'hui le style du Dante en Italie, qu'il s'agit de rendre, mais la sensation qu'il fit autrefois » *(ibid.)*. Pour éluder l'archaïsme. Le plan de *l'effet*.

Quant au poème, « le Dante », comme il dit, « entasse les comparaisons les plus dégoûtantes, les allusions, les termes de l'école et les expressions les plus basses : rien ne lui paroît méprisable, et la langue française chaste et timorée s'effarouche à chaque phrase. Le Traducteur a sans cesse à lutter contre un style affamé de poésie, qui est riche et point délicat, et qui dans cinq ou six tirades épuise ses ressources, et lui dessèche ses palettes » (p. XXVIIJ). Le laudateur de la langue française s'avoue ici inférieur au *rythme* de Dante : « lorsqu'on est pauvre et délicat, il convient d'être sobre. Il faut surtout varier ses inversions : le Dante dessine quelquefois l'attitude de ses personnages par la coupe de ses phrases ; il a des brusqueries de style, qui produisent de grands effets » *(ibid.)*.

Il est remarquable qu'à peine il aborde la question du vers, il repasse de la métrique au style, c'est-à-dire au discours : « Le Dante a versifié par tercets, ou à rimes triplées ; et c'est de tous les Poètes celui qui, pour mieux porter le joug, s'est permis le plus d'expressions impropres et bizarres : mais aussi quand il est beau, rien ne lui est comparable. Son vers se tient debout par la seule force du substantif et du verbe, sans le concours d'une seule épithète » (p. XXIX-XXX). Remarque du temps qui vaut curieusement encore pour certaines écrivances poétiques d'aujourd'hui.

Rivarol ressentait sa distance : « Il semble qu'aujourd'hui on

ne puisse plus traiter les grands sujets mystiques d'une manière sérieuse » (XXXIJ). La traduction devait, selon lui, « servir également à la gloire du Poète qu'on traduit, et au progrès de la langue dans laquelle on traduit » (XXXIV), mais « les traductions éclairent les défauts et éteignent les beautés. »

Le rôle du traducteur était pour lui de *perfectionner* « le langage ». Et il tient comme traducteur un tout autre discours que dans son éloge fameux de la langue française : elle « ne recevra toute sa perfection, qu'en allant chez ses voisins pour commercer et pour reconnoître ses vraies richesses » (XXXV). Et « la traduction seule lui rendra de tels services. Un idiome étranger proposant toujours des tours de force à un habile Traducteur, le tâte pour ainsi dire en tous les sens : bientôt il sait tout ce que peut ou ne peut pas sa langue; il épuise ses ressources, mais il augmente ses forces; surtout lorsqu'il traduit les ouvrages d'imagination, qui secouent les entraves de la construction grammaticale, et donnent des ailes au langage » *(ibid.)*.

La relativité a remplacé la précellence. Le paradoxe est le rôle qu'y tient la traduction : « Notre langue n'étant qu'un métal d'alliage, il faut la dompter par le travail, afin d'incorporer ses divers élémens. Sans doute elle n'acquerra jamais ce principe d'unité qui fait la force et la richesse du grec; mais elle pourra peut-être un jour s'approcher de la souplesse et de l'abondance de la langue italienne qui traduit avec tant de bonheur. Quand une langue a reçu toute sa perfection, les traductions y sont aisées à faire, et n'apportent plus que des pensées » (p. xxxvj). Dernière proposition toute contestable, pour la raison que la « perfection » n'y a pas de sens.

Mais le poème était en vers. Rivarol a traduit en prose. Pourquoi ? – « C'est qu'un Poème national, hérissé de notes, et tout en dialogues, n'auroit pu se faire lire en vers d'un bout à l'autre, soit qu'on gardât les *dit-il* et les *répondit-il*, soit qu'on les supprimât : d'ailleurs il falloit que la traduction servît sans cesse de commentaire au texte; ce qu'on ne peut attendre que de la prose. L'Enfer pouvoit être traduit en vers par fragmens; mais il s'agissoit ici de le faire connoître tout entier » (notes sur le XXVII[e] chant, p. 391). Quand il traduit un fragment (six vers au

XVI[e] chant du *Purgatoire*, dans sa préface, p. XVJ), c'est en alexandrins à rimes plates. Voici sa traduction de ce passage de *L'Enfer*, face au texte italien :

> Déjà la forêt plus lointaine se dérobait à nos regards, lorsque nous apperçûmes des Ombres qui venoient vers nous en côtoyant notre route. Chacune d'elles nous fixoit avec une attention pénible, et clignotoit, comme le vieillard qui tient un fil sous ses doigts tremblants, et ne peut le joindre à l'aiguille trop déliée ; ou comme aux approches de la nuit, quand la lune trop jeune fatigue nos yeux de sa lumière incertaine.

Ré-écriture, résumé plutôt, qui ne se soucie ni de signifiant ni de signifié, ni d'exactitude ni de mètre ni de rythme. Approximations si lointaines même qu'elles sont une invention du traducteur : « avec une attention pénible » ou « fatigue nos yeux de sa lumière incertaine ». Exemples mêmes de l'effet-Malherbe : la *belle infidèle* – fausse belle et vraie infidèle.

Brizeux aussi, en 1841, traduit en prose, mais chaque tercet a l'allure d'un verset [12]

> Déjà nous étions si éloignés de la forêt, que je n'aurais pas vu où elle était, si je ne m'étais retourné en arrière ;
>
> Quand nous rencontrâmes une troupe d'âmes qui venait le long de la rive, et chacune nous regardait, comme on a coutume le soir
>
> De se regarder l'un l'autre aux rayons de la nouvelle lune, et elles fixaient leurs yeux sur nous, comme un vieux tailleur sur le chas de son aiguille.

L'époque romantique a ramené le souci de l'exactitude au sens. Le verset typographique est tout ce qui reste du vers. Et du poème, rien, puisqu'il n'y a que le sens.

Si une version d'aujourd'hui n'a pas plus à être archaïsante, que les versions médiévales ne l'étaient, pour leur temps, jouer le jeu d'un pseudo et simili vers libre, qui ne laisse que l'énoncé, est le véritable archaïsme, paradoxalement. Et doublement : en séparant, selon le signe, entre de la forme et du sens, et en se mettant

12. Dante, *La Divine Comédie*, traduction de Brizeux, Paris, librairie Joseph Gibert, 1943.

dans un académisme de la modernité. Déshistoricisation subtile. C'est donc le jeu même de la modernité qui doit mener à filer la métaphore du poème, par la reprise de sa prosodie et de sa rythmique, dans son historicité. *Car l'historicité est la modernité.* Et la suppression de cette historicité ne réalise que la solution la plus facile, et la plus commune, trompeusement présentée comme un acte moderne, comme la « vitesse » du texte. Cette vitesse, si elle est là, si la notion a poétiquement du sens et pas seulement comme un thème, est inséparablement dans le poème son récit et son récitatif, non une « vitesse » illusoire, trompeuse, car le récit n'est poème que de son récitatif.

Ce que je tenterais de rendre, par exemple, en traduisant :

> Nous nous étions déjà si éloignés
> de la forêt, je n'aurais pu l'avoir
> vue, vers l'arrière m'étant retourné,
> quand des âmes vers nous vinrent nous voir
> amassées près de la digue, et chacune
> nous regardait comme chacun le soir
> regarde l'autre à la nouvelle lune ;
> et tout vers nous elles tendaient les yeux
> comme le vieux tailleur qui enfile une
> aiguille. [...]

où je reprends sans vergogne la rime enchaînée du manuscrit de Vienne, à la Verlaine ou à la Aragon, pour ce jeu si fréquent dans le vers de Dante du rejet, et le clin d'œil, justement. La rime ou l'assonance du système de la tierce rime étant consubstantielle au mode ici du poème, et telle que, sans elle, il est vain de prétendre traduire la sémantique du continu qui est le roman du poème.

La « vitesse » alléguée par Jacqueline Risset qui confond le dit et le dire, apparaît alors pour ce qu'elle est : une déshistoricisation composite, le portrait d'une époque littéraire en traduction de Dante. La louange unanime qui semble l'avoir accueillie et avec laquelle elle fait corps, écriture et lecture d'une époque narcissiquement se faisant fête en miroir à soi-même, est l'une des marques de l'académisme a-critique répandu aujourd'hui. Surdité fréquente autour de la poésie : il suffit d'évoquer tous ceux qui, en Saint-John Perse, n'ont jamais entendu le moulin métrique.

L'historicité apparemment contradictoire du traduire d'un texte ancien, avec un langage d'aujourd'hui et une rythmique qui garde le système du texte, fait que la théorie de la traduction est nécessairement une théorie, et une pratique, du retraduire, situées. Elles-mêmes une écriture. Une théorie, et une pratique, de la modernité. Ou rien.

Une poétique. Pas une linguistique, car la linguistique ne saurait avoir que les concepts de la langue, et si elle est du discours, elle logicise le discours. Pas une phénoménologie, car elle essentialise, à moins qu'elle ne psychologise, des catégories qui demeurent dans le signe, des unités plus petites que celle du texte. Des pronoms personnels. Pas davantage une *science*, comme pour ceux qui parlent de *traductologie*, qu'un *art*. Ces deux termes renvoient la traduction au tourniquet du signe : le sens pris sous l'aspect de la pragmatique, la littéralité mise dans la poétisation anti-instrumentale, le goût, cette esthétisation du langage qui empêche de penser la poétique, parce qu'elle se passe de la valeur, de l'historicité, du sujet, de l'œuvre comme système du discours. Sans compter que le scientisme de cette notion de science fait étalage de sa confusion.

Une poétique, c'est-à-dire la poétique même. Comme commence le *Sur la poétique même* d'Aristote : ni les genres, ni les mètres, mais ce qui est « sans nom jusqu'à maintenant ». Cet inconnu, cet impensé qu'est son objet, et qu'aussitôt elle est elle-même pour elle-même. En quoi exactement elle est théorie. Et non science.

La destruction du rythme, dans une traduction, réalise une forme d'expérimentation. Un document socio-théorique. L'absence d'une poétique constitue une poétique par l'absence. Mais seulement pour une éthique de l'historicité. Qui fait à elle seule toute la poétique du traduire, toute la poétique de l'aventure littéraire. Et son rôle dans la société. C'est le signe, et ses passants, qui ne voient que la communication : faire connaître une œuvre.

Pour bien voir que cette poétique ne réside pas dans le vers, ni dans la difficulté des textes anciens, mais aussi bien dans les proses contemporaines, et qu'être écrivain ne protège pas de l'idéologie cliché du traducteur, je prends l'exemple du début de la traduc-

tion française d'un roman d'Italo Calvino, *Se una notte d'inverno un viaggiatore,* traduit *Si par une nuit d'hiver un voyageur*[13] :

Stai per cominciare a leggere il nuovo romanzo Se una notte d'inverno un viaggiatore *di Italo Calvino. Rilassati. Raccogliti. Allontana da te ogni altro pensiero. Lascia che il mondo che ti circonda sfumi nell'indistinto. La porta è meglio chiuderla; di là c'è sempre la televisione accesa. Dillo subito, agli altri: « No, non voglio vedere la televisione! » Alza la voce, se no non ti sentono : « Sto leggendo ! Non voglio essere disturbato ! » Forse non ti hanno sentito, con tutto quel chiasso ; dillo piú forte, grida: « Sto cominciando a leggere il nuovo romanzo di Italo Calvino ! » O se non vuoi non dirlo ; speriamo che ti lascino in pace.*

Prendi la posizione piú comoda: seduto, sdraiato, raggomitolato, coricato. Coricato sulla schiena, su un fianco, sulla pancia. In poltrona, sul divano, sulla sedia a dondolo, sulla sedia a sdraio, sul pouf. Sull'amaca, se hai un'amaca. Sul letto, naturalmente, o dentro il letto. Puoi anche metterti a testa in giú, in posizione yoga. Col libro capovolto, si capisce.

Certo, la posizione ideale per leggere non ci riesce a trovarla. Una volta si leggeva in piedi, di fronte a un leggio. Si era abituati a stare fermi in piedi. Ci si riposava cosí quando si era stanchi d'andare a cavallo. A cavallo nessuno ha mai pensato di leggere ; eppure ora l'idea di leggere stando in arcioni, il libro posato sulla criniera del cavallo, magari appeso alle orecchie del cavallo con un finimento speciale, ti sembra attraente. Coi piedi nelle staffe si dovrebbe stare molto comodi per leggere ; tenere i piedi sollevati è la prima condizione per godere della lettura.

Bene, cosa aspetti ? Distendi le gambe, allunga pure i piedi su un cuscino, su due cuscini, sui braccioli del divano, sugli orecchioni della poltrona, sul tavolino da tè, sulla scrivania, sul pianoforte, sul mappamondo. Togliti le scarpe, prima. Se vuoi tenere i piedi sollevati ; se no, rimettitele. Adesso non restare lí con le scarpe in una mano e il libro nell'altra.

Regola la luce in modo che non ti stanchi la vista. Fallo adesso, perché appena sarai sprofondato nella lettura non ci sarà piú verso di smuoverti. Fa' in modo che la pagina non resti in ombra, un addensarsi di lettere nere su sfondo grigio, uniformi come un branco di topi ; ma sta' attento che non le batta addos-

13. Italo Calvino, *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, Einaudi, 1979 ; traduction par Danièle Sallenave et François Wahl, *Si par une nuit d'hiver un voyageur*, Seuil, 1981. Le *par* est déjà du cliché-langue, du dialecte littéraire.

so una luce troppo forte e non si rifletta sul bianco crudele della carta rosicchiando le ombre dei caratteri come in un mezzogiorno del Sud. Cerca di prevedere ora tutto ciò che può evitarti d'interrompere la lettura. Le sigarette a portata di mano, se fumi, il portacenere. Che c'è ancora? Devi far pipí? Bene, saprai tu.

Non che t'aspetti qualcosa di particolare da questo libro in particolare. Sei uno che per principio non s'aspetta piú niente da niente. Ci sono tanti, piú giovani di te o meno giovani, che vivono in attesa d'esperienze staordinarie; dai libri, dalle persone, dai viaggi, dagli avvenimenti, da quello che il domani tiene in serbo. Tu no. Tu sai che il meglio che ci si può aspettare è di evitare il peggio. Questa è la conclusione a cui sei arrivato, nella vita personale come nelle questioni generali e addirittura mondiali. E coi libri? Ecco, proprio perché lo hai escluso in ogni altro campo, credi che sia giusto concederti ancora questo piacere giovanile dell'aspettativa in un settore ben circoscritto come quello dei libri, dove può andarti male o andarti bene, ma il rischio della delusione non è grave.

Tu vas commencer le nouveau roman d'Italo Calvino, *Si par une nuit d'hiver un voyageur*. Détends-toi. Concentre-toi. Écarte de toi toute autre pensée. Laisse le monde qui t'entoure s'estomper dans le vague. La porte, il vaut mieux la fermer; de l'autre côté, la télévision est toujours allumée. Dis-le tout de suite aux autres : « Non, je ne veux pas regarder la télévision ! » Parle plus fort s'ils ne t'entendent pas : « Je lis ! Je ne veux pas être dérangé. » Avec tout ce chahut, ils ne t'ont peut-être pas entendu : dis-le plus fort, crie : « Je commence le nouveau roman d'Italo Calvino ! » Ou, si tu préfères, ne dis rien; espérons qu'ils te laisseront en paix.

Prends la position la plus confortable : assis, étendu, pelotonné, couché. Couché sur le dos, sur le côté, sur le ventre. Dans un fauteuil, un sofa, un fauteuil à bascule, une chaise longue, un pouf. Ou dans un hamac, si tu en as un. Sur ton lit naturellement, ou dedans. Tu peux aussi te mettre la tête en bas, en position de yoga. En tenant le livre à l'envers, évidemment.

Il n'est pas facile de trouver la position idéale pour lire, c'est vrai. Autrefois, on lisait debout devant un lutrin. Se tenir debout, c'était l'habitude. C'est ainsi qu'on se reposait quand on était fatigué d'aller à cheval. Personne n'a jamais eu l'idée de lire à cheval; et pourtant, lire bien droit sur ses étriers, le livre posé

sur la crinière du cheval ou même fixé à ses oreilles par un harnachement spécial, l'idée te paraît plaisante. On devrait être très bien pour lire, les pieds dans des étriers ; avoir les pieds levés est la première condition pour jouir d'une lecture.

Bien, qu'est-ce que tu attends ? Allonge les jambes, pose les pieds sur un coussin, sur deux coussins, sur les bras du canapé, sur les oreilles du fauteuil, sur la table à thé, sur le bureau, le piano, la mappemonde. Mais, d'abord, ôte tes chaussures si tu veux rester les pieds levés ; sinon, remets-les. Mais ne reste pas là, tes chaussures dans une main et le livre dans l'autre.

Règle la lumière de façon à ne pas te fatiguer la vue. Fais-le tout de suite car dès que tu seras plongé dans la lecture, il n'y aura plus moyen de te faire bouger. Arrange-toi pour que la page ne reste pas dans l'ombre : un amas de lettres noires sur fond gris, uniforme comme une armée de souris ; mais veille bien à ce qu'il ne tombe pas dessus une lumière trop forte qui, en se reflétant sur la blancheur crue du papier, y ronge l'ombre des caractères, comme sur une façade le soleil du sud, à midi. Essaie de prévoir dès maintenant tout ce qui peut t'éviter d'interrompre ta lecture. Si tu fumes, les cigarettes, le cendrier, à portée de main. Qu'est-ce qu'il y a encore ? Tu as envie de faire pipi ? À toi de voir.

Ce n'est pas que tu attendes quelque chose de particulier de ce livre particulier. Tu es un homme qui, par principe, n'attend plus rien de rien. Il y a tant de gens, plus jeunes que toi ou moins jeunes, dont la vie se passe dans l'attente d'expériences extraordinaires. Avec les livres, les personnes, les voyages, les événements, tout ce que l'avenir garde en réserve. Toi, non. Tu sais que le mieux qu'on puisse espérer, c'est d'éviter le pire. C'est la conclusion à laquelle tu es arrivé dans ta vie privée comme pour les problèmes plus généraux, et même mondiaux. Et avec les livres ? Justement : comme tu y as renoncé dans tous les autres domaines, tu crois pouvoir te permettre le plaisir juvénile de l'expectative au moins dans un secteur bien circonscrit comme celui des livres. À tes risques et périls : la déconvenue n'est pas bien grave.

Et la demande est du rythme. Dans les deux premières pages, le motif récurrent est celui de la lecture, selon une écriture répétitive qui fait le climat du texte : son motif. Là aussi, dans les proses comme dans les vers, et toutes les proses réflexives ou romanesques, il y a le récit et le récitatif.

Or cette traduction est une désécriture. La masse de ses dérythmements met en évidence la différence entre une écriture – une prosodie personnelle – et l'indifférence à une prosodie. Son effacement, et l'effacement de son effacement. Avec l'air le plus naturel. Une prose littéraire, qui semble garder le ton de l'original et avoir, elle aussi, la *vitesse* d'un original second. À ne pas voir que c'est une traduction. L'ambition suprême de ce type de traductions.

Dans les seuls trois premiers paragraphes, le signifiant *leggere* « lire », vient neuf fois : *Stai per cominciare a leggere il nuovo romanzo* [1], *Sto leggendo* [7], *Sto cominciando a leggere* [9], *la posizione ideale per leggere* [17], *Una volta si leggeva* [18], *di fronte a un leggio* [18], *A cavallo nessuno ha mai pensato di leggere* [20-21], *eppure ora l'idea di leggere* [21], *si dovrebbe stare molto comodi per leggere* [24].

Dans la traduction, il n'y en a plus que six. Supprimé le premier *leggere* : « Tu vas commencer le nouveau roman… », sans raison aucune de contrainte phraséologique ou syntaxique. Pourtant l'incipit lançait le motif, assez insistant pour être repérable, et qui fonde le mouvement du texte, par la reprise du verbe *lire*. Il n'est pas plus *naturel* de dire « commencer un roman », que « commencer à lire un roman ». Dès la première ligne du texte apparaît l'idéologie-type du traducteur français : *alléger, supprimer les répétitions*, même si la poétique du texte est méconnue. Avec « je lis » (ligne 7) et « la position idéale pour lire » (ligne 18), deux occurrences sur quatre ont disparu du texte italien en français.

S'ajoute un déplacement, au tout début, des deux groupes, titre et nom d'auteur. D'où, sans davantage de raison linguistique, modification de la clausule de phrase. Le tour progressif *sto leggendo* [7], « je suis en train de lire », *sto cominciando* [9], est allégé. *Forse* [7], « peut-être », qui commence la phrase italienne, est déplacé : « ils ne t'ont peut-être pas entendu » [8]. La virgule après *Alza la voce* [6] a disparu. Dès le premier paragraphe, toutes les modifications sont des variantes libres, arbitraires, et qui transforment le rythme. Par quoi la poétique d'un texte devient la rhétorique d'un traducteur. Dans tout ce champ lexi-

cal du *leggere*, sur le même signifiant, un seul était linguistiquement perdu, *di fronte a un leggio* [18], « devant un lutrin ». Encore pouvait-on imaginer, pour garder le signifiant, quelque chose comme « un appui pour lire ».

En deux pages, quinze suppressions de répétitions, huit ajouts, dix déplacements de groupes qui modifient le rythme, sept non-concordances (le différent pour le même), deux anti-concordances (le même pour le différent), neuf changements de ponctuation, douze modifications de prédéterminant. C'est bien du rythme qu'il s'agit.

Suppressions : *Sull' amaca, se hai un' amaca* [14], « ou dans un hamac, si tu en as un » [15] ; *Sul letto, naturalmente, o dentro il letto* [14-15], « Sur ton lit naturellement, ou dedans » [15-16] ; *ora* [21] ; *del cavallo* [22], remplacé par le possessif « ses oreilles »...

Ajouts, par exemple : « Ou (dans un hamac) » [15] ; « En tenant (le livre à l'envers) » [17], pour *Col libro*... [16] ; « Mais [31] » ; « (veille) bien » [37] pour *sta' attento che* [36] ; « (comme) sur une façade (le soleil du sud) » [40] pour *come in un mezzogiorno del Sud* [38-39]...

Déplacements immotivés : *Certo* [17] en incipit devient clausule, « c'est vrai » [18] ; inversion de *Si era abituati a stare fermi in piedi* [21], « se tenir debout, c'était l'habitude » [20], le premier groupe devient le second ; inversion inverse, *Togliti le scarpe, prima* [29], « Mais d'abord, ôte tes chaussures », le second devient le premier ; *Le sigarette a portata di mano, se fumi, il portacenere* [40-41], « Si tu fumes des cigarettes, le cendrier, à portée de main » [42-43] où se montre la destruction de l'ordre visuel, et gestuel, de Calvino. La sémantique de position est une gestuelle. Elle est méconnue ici comme telle. La figure ostensible *a cavallo. A cavallo* [20] est défaite.

Non-concordances : *comoda* [11], « confortable » et *comodi* [24], « très bien » ; le *divano* [13], [27] devient *sofa* [14] puis *canapé* [28] ; *Adesso* [30] non traduit, mais *adesso* [33], « tout de suite » ; *ora* [21] non traduit et *ora* [39] « dès maintenant » ; *Non che t'aspetti* [43] et *non s'aspetta* traduits par « attendre », mais *che ci si può aspettare* [48] par « espérer ».

Comme anti-variante, ironiquement, vient l'anti-concordance : « étriers » [22] et [25] pour *arcioni* [21] et *staffe* [24] ; « avec » pour *dai libri* [46] et *coi libri* [51], et la disparition de la répétition *dai libri, dalle persone, dai viaggi, dagli avvenimenti, da quello che...*

Une ponctuation faible devient forte. La virgule devient un point : *dei libri, dove* [54], « des livres. À tes risques et périls » [57]. Forte, elle devient faible. Le point devient virgule : *prima.* [29], « Mais, d'abord, » [30].

S'ajoute la valse des prédéterminants. Le défini devient indéfini, et rien n'obligeait à ce changement : *sul divano, sulla sedia a dondolo, sulla sedia a sdraio, sul pouf* [13-14], « un sofa, un fauteuil à bascule, une chaise longue, un pouf » ; *Sul letto* [14], « sur ton lit » ; *godere della lettura* [25], « jouir d'une lecture » [26] ; *la lettura* [40], « ta lecture » ; *questo piacere* [53], « le plaisir ».

L'accumulation de l'imperceptible qui peut passer pour variable stylistique, selon une fantaisiste stylistique comparée, qui, si elle était réellement une grammaire contrastive, confronterait les contraintes de langue, ne fait ici qu'additionner des variantes libres dont le cumul modifie insidieusement le rythme. Donc, touche au sujet.

Naturellement, le lecteur de la traduction n'en sait rien. Et ne sait même pas qu'il ne sait pas. La traduction n'est pas faite pour dénoncer le traducteur. Mais pour le cacher. Le lecteur, sauf celui des éditions bilingues, ne lit que ce qu'on lui donne à lire. Il lit du sens. Le sens y est. Mais quelque chose du rythme n'y est plus, qui pouvait y être. Quelque chose de l'oralité propre à ce texte, qui fait ce qu'il est. Et que la traduction – les traducteurs, ici ils se sont mis à deux, dont une romancière – n'a pas entendu. À quoi sert-il alors d'être écrivain ?

Cette surdité est une offense. À la littérature. À la modernité. La traduction de la chose littéraire doit se situer au plan de la poétique. Au-delà de la philologie : du savoir, des erreurs. Savoir supposé acquis, erreurs toujours possibles. Le paradoxe banal est qu'elles ne parviennent pas à annuler une traduction-écriture, comme le *Faust* de Nerval, ou le Poe de Baudelaire. Le savoir précède la poétique. Comme la langue précède le discours. Ici,

un branco di topi [36] était plutôt « une troupe de rats » qu'une « armée de souris » [37]. Mais les petits ou grands conflits sur le sens, précisément parce qu'ils sont élémentaires, contribuent à faire oublier la poétique. C'est l'effet pervers des questions du sens. De l'herméneutique.

Le sens – la notion de sens et la recherche du sens – fondamental et effet de masque tout ensemble, risque, sous la pesée du signe, à tout moment de précipiter la traduction dans la futilité du formalisme vulgaire, qui donne de si illusoires triomphes à ceux qui se croient pragmatiques, aux scientistes du sens.

Le rythme, non l'interprétation, fait la différence entre les traductions. La différence réelle dans l'interprétation.

Le rythme, dans la traduction exactement comme dans l'original, doit faire que l'interprétation soit non porteuse mais portée. Le rythme étant à la fois l'historicité et la spécificité du tout dont le sens n'est qu'une partie. Alors l'éthique et la poétique du traduire ne sont qu'une même recherche. Du rythme.

II

LA THÉORIE, C'EST LA PRATIQUE

Parce que l'expérience est première

Les exemples dans la première partie avaient un rôle d'illustration, et démonstratif, pour la poétique. En réalité, leur expérience était première. Mais une fois que l'accompagnement réflexif a commencé, il est inachevable, et c'est lui qui prend le pas. Il faut bien que penser serve à quelque chose. Traduction-situation. Et les principes, compris peu à peu, prennent enfin la première place, puisque ce n'était que d'eux qu'il s'agissait.

Maintenant, c'est pour eux-mêmes qu'il y a à voir quelques particuliers concrets du travail, pour débrouiller comment quelques expériences sont porteuses d'illimité dans le limité.

Je les ai ordonnées en commençant par la théâtralité du langage, qui est son oralité, et dont la métrique est un cas. Avec Shakespeare. La subjectivation du récit, chez Kafka, un autre. La subjectivation de la pensée, chez Humboldt, un autre. L'occultation des sentiments par Tchékhov, un autre. Je termine, ou plutôt, j'inachève, sur le sacré, parce que c'est lui qui a commencé, avec qui on n'en finit pas. Et qui nous ramène au point de départ de ce livre.

On aura beau jeu de constater qu'il est incomplet. Il faudrait ajouter que son début, tout empirique, n'est que l'impossibilité d'un commencement, tout comme une fin en est impossible. C'est pourquoi la pratique et la théorie du traduire ne sont qu'un accompagnement l'un pour l'autre, l'un par l'autre.

Antoine Vitez m'avait demandé de répondre aux critiques dont son *Hamlet* avait été la cible, particulièrement pour la traduction de Raymond Lepoutre. Principalement à une critique parue dans *Le Figaro*. *Le Figaro* n'avait pas accédé au droit de réponse. Et seule une première version très abrégée de ce travail avait paru dans le *Journal de Chaillot*, en avril 1983. Je tiens cependant à ce qu'il prenne sa place, cette place, ici. Pas seulement par fidélité à Vitez. Mais parce que c'est, à mes yeux, un cas significatif où le rythme intervient dans la cité. En quoi l'effet de parabole demeure, au-delà de sa circonstance, réputée éphémère. Le théâtre est, et se veut, un art de l'éphémère. Mais le défi de *Hamlet*, comme texte, est permanent.

La traduction de *Hamlet* est à elle seule presque un genre littéraire, genre concours de beauté, une sorte de rite littéraire[1]. J'en ai regardé une dizaine, et je suis loin du compte. Un *Hamlet* russe, il y a quelques années, en rassemblait quatre, dont celle de Boris Pasternak, plus quinze traductions différentes du monologue *to be or not to be*...[2].

La circonstance n'est pas à oublier. Je la maintiens pour deux raisons. La première est qu'elle était l'occasion de voir de près le texte et quelques traductions. Et les éléments en jeu dans une traduction de *Hamlet*, et surtout dans la comparaison que permettent tant de retraductions, gardent un intérêt au-delà de leur date d'origine. La deuxième raison est que les oppositions de goût qui se sont déclarées alors durent aussi après qu'elles sont censées oubliées, car ce qui demeure dans leur passion, c'est ce qu'on reconnaît comme des morceaux de mythologie. Des documents sur le génie de la langue. Il n'y a pas de date de péremption pour

1. Une étude de 1928 enregistrait à sa date une trentaine de traductions françaises, depuis le milieu du XVIII[e] siècle, *Les Traductions françaises de Shakespeare*, par Albert Dubeux, Les Belles-Lettres, 1928. Il y en a presque une quarantaine aujourd'hui.

2. William Shakespeare, *Gamlet, Izbrannye perevody*, Moskva, Raduga, 1985, 640 p.

le mythe. Ce qui sort des journaux d'il y a quinze ans pourrait se trouver dans votre journal de demain. Archive, mais archive permanente du présent.

Il y a donc deux parts dans ce travail, et elles ne peuvent pas se séparer. La part du combat, y compris polémique, comprise dans toute traduction, parce qu'elle rivalise déjà avec le texte et avec les traductions antérieures, et les appréciations relevées dans la presse en étaient le témoignage ; puis la part d'observation sur les partis que les unes et les autres ont pris en traduisant. Et on ne se lasse pas de cet exercice, puisqu'il renouvelle chaque fois le défi. Cette part n'est pas polémique, elle est critique, mais elle est aussi un combat.

C'est pourquoi, bien au-delà de l'incitation initiale d'Antoine Vitez, j'ai continué ce travail.

Il a ouvert aussi sur le suivant, sur Ophélie, pure surprise, et cette surprise demeure chargée pour moi du même pouvoir d'étonnement qu'elle a eu d'abord, et garde une beauté profonde, comme on dit une couleur profonde, une beauté non seulement forte mais secrète, avec quelque chose qui reste incompréhensible, et qui tient aussi à ce qu'en la découvrant, on découvre soudain qu'elle était là toujours, mais qu'on ne la voyait pas. On entendait et on ne savait pas qu'on entendait.

Ce qui est, à vrai dire, pratiquement fermé à toute traduction, cette diffusion du nom d'Ophélie dans le langage, dans *Hamlet*, qui devient du sens et qui en même temps n'est pas du sens. Ce que j'appelle la signifiance. Un poème dans le poème, tout autrement que la pièce dans la pièce.

La critique distinguée devant le fils du soleil, Hamlet

Quelque chose est pourri dans l'état de la critique. La critique de la littérature, de la traduction, des arts du langage, du spectacle, est généralement, et dans la presse essentiellement, une critique de goût. Que cette critique soit subjective ou passionnelle, c'est sa vie. Mais cette critique connaît une dégradation qui affecte son rapport aux pratiques de création. Au point qu'elle peut ne plus avoir de rapport avec ces pratiques. Dégradation qui semble liée au pouvoir même de la presse. La critique de goût est devenue une critique distinguée. Une critique qui participe de, et ressortit à, une sociologie de la distinction. Et à une poétique de cette sociologie.

La critique distinguée confond la culture (qui se fait de se défaire), avec le culturel. Qui est l'*établissement*. Elle confond les enjeux des pratiques (de la littérature, du théâtre) avec les effets mondains de pouvoir, et les valeurs assises. La critique distinguée ne voit que des effets de pouvoir. Elle en produit. Elle ne voit que ce qu'elle produit. Elle veut donc dominer ce dont elle parle, comme ceux à qui elle parle. C'est son ton supérieur. Elle y parvient en méconnaissant la spécificité de ce qui ne lui sert que de faire-valoir. En le ramenant à ses critères, qui sont ses habitudes, et surtout sa finalité. C'est pourquoi elle se contente d'affirmer, ce qui ne consiste qu'à s'affirmer. La désinvolture, le mépris sont les moyens de la distinction. Que cela tourne en mépris du lecteur, sa rhétorique fait de ce mépris même une adhésion. Importance du ton. Décisionnaire, se passant de vérification et d'analyse, une critique glisse ainsi à l'imposture. Son message n'est plus ce qu'elle dit. C'est elle-même, se reproduisant.

La critique, sur *Hamlet* d'Antoine Vitez à Chaillot, favorable

pour la plupart, avait été aux extrêmes. Enthousiaste, elle avait loué l'« événement de première grandeur », un « miracle » (*Le Monde*, 10 janvier 1983), un travail du langage laissant passer Shakespeare en français comme jamais. Ou des nuances. Et même expéditive. Les termes de « rugosité », de « rugueux » et d'« âpre » y venaient avec une valeur ambiguë.

De tant d'authenticité, Shakespeare redevient un sauvage. Ce que d'autres ont perçu en mitigeant les réussites par du « contourné », du « barbare » (*Le Figaro*, 10 janvier 1983). Certains ont entendu une « magnifique traduction vivante et vibrante » (*Le Quotidien*, 10 janvier 1983), une « écriture précieuse et limpide, à la fois prosaïque et grandiose » (*L'Humanité-Dimanche*, 12 janvier 1983), d'autres ont perçu une traduction « difficile à dire » *(Nouvel Observateur),* « un mouvement si contraire à celui du français courant qu'on en perd la moitié » (*Nouvelles littéraires*, 13 janvier 1983). Les uns ont vu que la traduction « conserve les archaïsmes » (*Les Échos*, 12 janvier 1983), l'« effet d'archaïsme » (*La Quinzaine littéraire*, 31 janvier 1983). Pour d'autres, elle est « sans archaïsme, claire, simple » *(Le Quotidien).* La même est « vivante » et « poétique », « poésie pure » même *(Le Monde),* et « ne brille pas par ses qualités littéraires » *(Nouvel Observateur).* Il n'y a plus qu'à renvoyer chacun à ses goûts et ses couleurs : « Shakespeare est intraduisible. Même maintenant en anglais » (*France-Soir*, 11 janvier 1983).

Pourtant il n'y a pas de symétrie entre l'éloge et le rejet. L'adhésion, le refus ne font pas la mondanité de la même manière. Outre ce qu'il peut y avoir de communion des pratiques, dans la compréhension. Et ce qu'il y a d'incompréhension déniée, de coupure hargneuse dans le rejet. Rien de l'équilibre entre une critique des défauts et ce que Chateaubriand appelait la « critique féconde des beautés ». Le rejet seul est supérieur. Mais quelle qu'elle soit, l'opinion ne connaît que la phrase affirmative. Sa « théorie » (implicite) du langage est – qu'on soit de droite ou de gauche – la théorie *traditionnelle* qui concourt au maintien de la société telle qu'elle est. La langue, le mot. Ce qui fait de son absence même d'analyse, et de ses comportements, la matière de l'analyse que j'esquisse ici.

Premier exemple, le plus sommaire. La rhétorique de la persuasion est accumulative. La traduction y est donnée pour la « curiosité première » (*L'Unité*, 4 février 1983). Avec le mérite de la franchise : « Autant le dire tout de suite : ce texte étrange est le premier écueil sur lequel on bute à l'aube de ce long voyage glacial. Curieux vocabulaire, torturé, baroque et psychanalytique à la fois, redondant, précieux et souvent inintelligible. » C'est Shakespeare vu par Voltaire à travers Ducis. *Redondant* est remarquable : ou le traducteur nous en rajoute, ou Shakespeare radote. Du coup, la critique a perdu le fil : « Lorsqu'on passe cinq minutes à tritouiller dans son esprit une phrase que l'on n'a pas réussi à comprendre, c'est inévitable, on paume les phrases suivantes. » Remarquez l'argot, de connivence : au *niveau* du lecteur supposé. La critique se rattrape par un effet de familiarité : « on a beau, en bon copain du grand "Will" connaître son "Hamlet" par cœur on finit par s'y perdre ». Conclusion : « Cette traduction n'amène rien, c'est un gadget. » Possédant ainsi le sens de la pièce, la critique conclut au « contre-sens ». Et, son siège étant fait, déclare être partie à l'entr'acte. De la version courte. Remarquez la place que tient, dans la polémique, l'opposition des deux « versions », la représentation intégrale et la courte.

On va donc justifier que l'intégrale est trop longue. Par de la pseudo-philologie. Ainsi (*L'Express*, 21 janvier 1983), avec l'allusion érudite et le sentiment poétique, ayant trouvé la traduction nouvelle « un peu familière, sans grande vertu poétique », l'intégrale « rassemble toutes les variantes ». Ce qui laisse entendre qu'à partir des « brochures peu sûres » de scène a été dégagé un texte « plus long peut-être que Shakespeare ne l'a jamais rêvé », comme si on avait « juxtaposé des fragments de versions successives ». Cette caricature des rapports entre le premier et le second *Quarto* privilégie explicitement « nos habitudes théâtrales ». Celles-ci, dont les préférences vont à la version courte, inversent ainsi l'innovation en son contraire, un « sage respect de Shakespeare. Trop sage? ». Le continu entre la déformation du savoir et le jugement de goût fait une appréciation supérieure, puisque la nouveauté même n'est plus, par rapport à elle, que sagesse.

La critique distinguée peut se passer d'arguments, presque de

paroles. L'air lui suffit. Le ton. Ce qu'elle projette en désignation du ton, chez l'autre : c'est Vitez qui est « bon chic bon genre ». Elle peut ainsi être plus moderne que le moderne, en dénonçant le « moderne » comme « de bon ton », et « très chic », présupposant par là que la recherche même se fait sur le plan mondain de la distinction. Pour *Libération* (11 janvier 1983), le choix de *Hamlet* est déjà, et seulement, sur ce plan. Regrets pour la version de Gide. C'est distingué, aussi, Gide. C'est l'édition de la Pléiade. Mais le moderne consiste sans doute rien que dans le changement. Aussi : « préférons la traduction de R. Lepoutre à celle d'A. Gide ». Un exemple suffit. La « célèbre réplique de Marcellus de la scène 5 du 1er acte était traduite par le regretté Gide "*il y a quelque chose de pourri dans le royaume de Danemark*". Avec le regrettable Lepoutre elle devient : "*Quelque chose est pourri dans l'État de Danemark*". Good idea, ol'chap! Remplacer "*royaume*" par "*État*", voilà qui produit un effet furieusement moderne! » Mais l'ironie, si sûre d'elle-même qu'elle tape sur le ventre du lecteur-complice, n'est pas allée vérifier que c'est le texte : « *Something is rotten in the state of Denmark*. » D'ailleurs elle ne l'aurait pas trouvé scène 5, mais scène 4. Vieille branche.

François-Victor Hugo – mais je n'ai que la version corrigée[1] – avait : « Il y a quelque chose de pourri dans le royaume de Danemark. » Ce que Gide[2] répétait, puis Pagnol[3]. Eugène Morand et Marcel Schwob avaient opté pour une variante plus proche du texte : « Quelque chose est pourri dans le royaume de

1. Shakespeare, *Hamlet, Othello, Macbeth*, traduction de F.-V. Hugo révisée sur les textes originaux par Yves Florenne et Élisabeth Duret, Le Livre de Poche, 1972. Yves Florenne déclare en préface : « L'honnêteté de la traduction de François-Victor Hugo, sa fidélité littérale sont évidentes », mais il ajoute qu'il l'a « purgée [...] de contresens, approximations douteuses, formules embarrassées et autres erreurs ». L'originale est dans les *Œuvres Complètes de W. Shakespeare*, François-Victor Hugo traducteur, Paris, Pagnerre, 1859-1865.

2. Shakespeare, *Hamlet*, traduit par André Gide, Gallimard, 1946, repris en 1959 dans *Œuvres Complètes* II, coll. de la Pléiade, Lettre-préface (p. 1542-1545). Gide avait publié une traduction de l'acte I en 1929.

3. William Shakespeare, *Hamlet Prince de Danemark*, traduction et préface par Marcel Pagnol, éd. Nagel, 1947.

Danemark[4]. » Ce que redisait Yves Bonnefoy[5], puis Michel Vittoz[6]. Raymond Lepoutre suit exactement le texte anglais[7]. Jean-Michel Déprats n'a pas fait autrement[8]. André Lorant revient à la tournure par le présentatif, mais en gardant l'*état*, moins sa majuscule : « Il y a quelque chose de pourri dans l'état de Danemark[9]. » Or il y avait bien *State* dans le folio. Au sens politique, non à celui de situation. Et le présentatif *il y a* affaiblit ici l'expression.

Le mot *state*, état, est un mot-valeur de la pièce, qui revient plusieurs fois, depuis l'état du pays jusqu'au bouleversement de l'État, en passant par l'état d'Hamlet.

Le rythme sémantique de la concordance, cette chose la plus simple, est étrangement contourné, au point qu'on croirait que les traducteurs traduisent chacun un texte différent. La concordance voulait *état* pour *state*, et « As it doeth well appear unto our state » (I, 1, 97) ne donne *état* que chez Jean-Michel Déprats, « comme il apparaît clairement à notre État ». C'était le parti de Morand et Schwob, « comme bien paraît à notre État ». François-Victor Hugo : « notre gouvernement en a la preuve ». Bonnefoy : « notre gouvernement le comprend fort bien ». Pagnol s'y ralliait : « et notre Gouvernement semble l'avoir fort bien vu ». Ce qui devient chez Lepoutre : « ce qui apparaît clairement à ceux qui nous gouvernent ». Gide se contentait de « comme il appert clairement ici ». Sur quoi Lorant : « comme il appert clairement à notre conseil ». Et le tout disparaît chez Vittoz.

4. Shakespeare, *La Tragique Histoire d'Hamlet prince de Danemark*, traduction par Eugène Morand et Marcel Schwob, représentée pour la première fois au Théâtre Sarah-Bernhardt en mai 1899, éd. Bernard Grasset, 1932.

5. Traduction d'Yves Bonnefoy, dans Shakespeare, *Œuvres Complètes*, Club français du Livre, 1957.

6. *Hamlet*, William Shakespeare, adaptation de Michel Vittoz, éd. Papiers / Théâtre, 1986, créée le 18 novembre 1986 au Théâtre Gérard-Philipe de Saint-Denis par Daniel Mesguich.

7. *Hamlet* de William Shakespeare, texte français de Raymond Lepoutre, éd. Théâtre National de Chaillot, 1983, donné pour la première fois au Théâtre National de Chaillot le 7 janvier 1983.

8. William Shakespeare, *La Tragédie d'Hamlet Prince de Danemark*, Texte français de Jean-Michel Déprats, traduction créée à Lyon le 25 octobre 1983.

9. Shakespeare, *Hamlet*, texte original et version française par André Lorant, Aubier, 1988. Dernière traduction à ma connaissance.

Quelques vers plus loin (v. 113), pour « In the most high and palmy state of Rome », *state* devient « l'époque » chez Hugo, « l'heure » chez Bonnefoy et Lepoutre. Morand-Schwob : « Aux temps les plus hauts, les plus laurés de Rome. » Pagnol aussi : « Au temps de la plus haute fortune de Rome. » Vittoz : « Aux jours où Rome était au faîte de sa gloire. » Lorand est celui qui tourne le plus autour, et c'est donc la version la plus longue, et celle qui forcément est le moins bien en bouche : « Au moment où s'exerçait à Rome le pouvoir le plus glorieux et le plus florissant. » Seul Déprats a tenu : « À l'apogée glorieux de l'État Romain. » Je mettrais : « Dans l'état le plus haut de Rome et de ses palmes. »

C'était toujours *l'état*, dans tous ses états, au vers « Our state to be disjoint and out of frame » (I, 2, 20) et cette fois Lorant garde « notre état disloqué et sa charpente ruinée », Vittoz : « notre état tout disjoint et décroulé ». Hugo avait : « notre empire se lézarde et tombe en ruine », Gide : « la mort de feu notre cher frère / A détruit notre État ». Morand et Schwob se contentaient de « par la mort de notre cher frère notre royaume est bouleversé ». Pagnol : « la mort de feu notre frère bien-aimé a jeté notre État dans les divisions et l'anarchie ». Seul Déprats maintient la concordance : « notre État disloqué, sa charpente détruite ». Lorant a su apprécier « la belle réalisation, précise et percutante, de Jean-Michel Déprats » (p. 330).

On voit à quel point non tant le sens des mots est atteint que le rythme du sens. La plupart des traducteurs sont sourds, et rendent sourds.

Le respect, l'habitude ont fait de certaines versions une vulgate. Un pseudo-texte. La citation isolée (procédure distinguée), pour certains vers célèbres, a accru cet effet. Comme ici. La contre-tradition, on peut la voir comme distinction. Mais elle a d'abord un effet poétique : retrouver les valeurs de l'original, plus fortes que l'édulcoration coutumière. Pour la distinction, un détail désigne le tout à la dérision. Elle y va au bluff.

La critique distinguée a sa théorie du langage sans le savoir. La langue – le mot. Sa poétique, ou son absence de poétique, sans le savoir : le sens vrai, unique, qui peut donc juger du

contre-sens. Elle montre, quand elle s'y met, une furieuse absence de philologie, de sens des textes, qu'elle compense par le péremptoire. La polémique prise pour la critique. Ainsi *Le Figaro* (1er février 1983), contre cette prétention d'*Hamlet* intégral, avait mis en gros titre, « Un *Hamlet* amputé ». Car *Hamlet* « triomphe, dit-on ». Refus distingué d'un succès qui doit avoir quelque réalité, puisque le spectacle a été prolongé. Mais la critique distinguée, comme la préciosité, refuse le réel qui lui déplaît. Cette fois on a fait donner un « spécialiste des œuvres de Shakespeare », un « agrégé d'anglais ». Il « n'a pas aimé ». Retournant le succès à son avantage, il avance même que c'est « sans grand intérêt : beaucoup de bruit pour rien? » Où le « beaucoup de bruit » contredit le « dit-on » qui feignait d'en douter. L'attaque est fortement affirmée : « En premier lieu, la traduction de la pièce de Shakespeare est médiocre, plate et euphoniquement aussi bien que conceptuellement contestable. » La forme et le fond. Trois exemples de cette contestation. D'abord : « Voilà le nœud » pour « There's the rub » (III, 1, 65). Pas d'explication. Comme si l'énoncé était assez scandaleux par lui-même, et que le médiocre allait de soi. Ainsi, dans le conte d'Andersen, les courtisans s'accordent sur les vêtements du roi nu. Mais *rub*, terme du jeu de boules, signifie « obstacle », « difficulté ». Gide a mis : « c'est là le hic ». Bonnefoy : « c'est l'obstacle ». Et *nœud*, voyez le Robert, fait l'affaire, métaphore pour métaphore. En l'absence d'une contre-traduction, et d'une analyse, le jugement est une pure intimidation. Deuxième exemple : « "Je l'ai aimé une fois" (lourd d'ambiguïté car adressé à Rosencrantz par Hamlet) censé rendre "I loved you once" (= jadis). » Merci pour le commentaire professoral. Malheureusement c'est Rosencrantz qui parle à Hamlet, et il lui dit : « *My lord, you once did love me* » (III, 2, 314). La traduction de Lepoutre, « Monseigneur, une fois vous m'avez aimé », donne son relief au *once*, « il fut une fois », accentué et en position marquée. Il y a presque la même expression, d'Hamlet à Ophélie : « *I did love you once* » (III, 1, 114), accent sur *did*, où Lepoutre a traduit : « Oui je vous ai aimée. » Sur cette citation de travers, le commentaire et les griefs du spécialiste fondent devant l'analyse. Il disparaît dans son propre rien au moment où

il pense triompher. Son troisième exemple est un mot élémentaire, en passant : « "Aie" pour "Aye" (= oui). » Car, donné pour une confusion grossière, il tourne à la confusion du critique. Ce *ay* (et non *aye*, dans *Hamlet*), plus d'une trentaine de fois, c'est une exclamation à valeur affirmative, un effet de contexte chaque fois. D'où les traductions de Lepoutre, *oui, eh oui, mais, au fait*, et deux fois *aïe* : l'un pour Polonius à Ophélie (I, 3,112), version comique dans un passage comique, et l'autre dans l'apologue de l'éponge-Rosencrantz (IV, 2,15). Ce n'est pas une erreur, mais une invention dans le mouvement du passage. Là-dessus le critique : « Nous en passons de bien pires. »

Il n'a pas convaincu. Ce qui suit mêle l'interprétation du texte et l'appréciation de la mise en théâtre. Une suite de phrases affirmatives annonce que le « souvenir, cœur véritable de la pièce » (vous ne le saviez pas) est « oublié », « escamoté », et que les passages comiques « sont à proprement parler castrés », « les fossoyeurs de Vitez n'ont pas beaucoup d'humour ». D'où ressort, à travers une référence à Tournier, la volonté certaine de castration de notre critique. Pourtant la salle riait très fort aux fossoyeurs quand j'y étais (version intégrale). Quant au « Good night, sweet Prince » et « The rest is silence » (citations en anglais seulement, le spécialiste est distingué, et prudent, il ne traduit pas, il est donc deux fois gagnant), il les a trouvés « marmonnés », ce qui inviterait à le mettre dans l'esthétique tonitruante des comédiens à qui Hamlet donne des conseils. C'est de ces riens énoncés l'un sur l'autre – merveilleuse confiance au langage (variante du *réalisme* du langage) que celle de la critique distinguée, la première et la seule à *croire* ce qu'elle dit – que sort la conclusion : la pièce est amputée « de nombre de ses axes fondamentaux ». Le juge peut ensuite distribuer quelques éloges, et regretter, pour finir (même procédé que dans *L'Express*), que « Vitez ne soit pas allé beaucoup, mais alors beaucoup plus loin ».

Il y a un rire de la critique, plus communicatif que le rire des dieux. Derrière la rhétorique charismatique qui ne dit que sa propre affirmation, cette critique fait du bruit, mais elle est muette. Son silence couvre un débat réel. C'est un débat sur la

traduction. S'il suffit d'être « agrégé » d'une langue pour en traduire les textes *poétiquement*, on le saurait. Au lieu de quoi, on constate que les traductions de Shakespeare qui comptent ou ont compté viennent des écrivains, non de l'Université en tant que telle : François-Victor Hugo, André Gide, Supervielle, Yves Bonnefoy, Pierre Jean Jouve, Henri Thomas... La critique distinguée ne connaît que *la langue*, – là où, au contraire, Gide par exemple, dans sa lettre-préface à *Hamlet* savait, même s'il ne l'avait pas, qu'il y fallait « un état de transe poétique » tel que « les écarts les plus singuliers du langage en viennent à paraître naturels ». Il ajoutait que tant que le traducteur de Shakespeare « n'a rendu que le *sens* du texte, il n'a rien fait; presque rien fait[10] ». Et si la traduction de Gide justement ne montre guère ces « *écarts* », la traduction d'*Hamlet* par Raymond Lepoutre montre le primat du rythme, de la prosodie, qui peuvent parfois même tenir lieu de syntaxe.

À comparer sa version avec les six traductions d'*Hamlet* qui se partagent aujourd'hui le marché (Gide dans la Pléiade, Bonnefoy en Folio, François-Victor Hugo retouché en Livre de poche et celles de Déprats, Vittoz et Lorant), c'est elle qui, de loin, restitue le plus le rythme de théâtre du discours. Par quoi je doute beaucoup qu'elle soit « difficile à dire ». C'est plus une version de scène que toutes les autres. D'où des hardiesses, qui sont d'une syntaxe *orale* : le « Je crois, je les entends » déjà signalé, l'ordre gestuel des groupes dans la hiérarchie du texte, des audaces qui privilégient le discours contre la langue : « Je n'ai vu rien » (*I have seen nothing*, I, 1,22) – il y en a trois ainsi dans la pièce. Là où les autres ont mis, normalement, « Je n'ai rien vu. » Cette traduction tient le plus le concret des métaphores, refusé par les autres : « quand les cimetières bâillent » pour *when churchyards yawn* (III, 2,367) là où les autres mettent des *tombes*, comme Hugo : « où les tombes bâillent » et Bonnefoy : « L'heure des tombes qui s'ouvrent », ou des *couvercles* comme Gide : « où bâillent les couvercles des cimetières ».

10. Lettre-préface de 1946, dans Shakespeare, *Œuvres Complètes* II, Gallimard, 1959, coll. de la Pléiade, p. 1542-1543.

Lepoutre a le sens de l'importance du neutre, pour le spectre – intrusion de ce qui n'est aucune des formes du vivant : « Tush, tush, 'twill not appear » (I, 1,30) – Hugo : « Bah ! Bah ! il ne viendra pas », Gide : « Bah ! il ne viendra pas », Bonnefoy : « Bah, il ne se montrera pas ». Seul Lepoutre tient le rythme-sens : « Va, va : ça ne paraîtra pas. » Déprats a mis : « Allons, allons, elle [la vision] ne paraîtra pas. » Vittoz a gardé l'interjection anglaise : « Tush, tush, elle ne paraîtra point », Lorant a essayé autre chose, mais tombe à côté, pour l'interjection, avec : « Ta, ta, ta ! La chose ne paraîtra pas. » Mais il a tenu un équivalent du neutre, avec *la chose*.

C'est la difficulté du neutre. Dans « And then it started like a guilty thing » (I, 1,148), Hugo l'a perdu : « Il a tressailli comme un coupable », Gide aussi : « Alors il a frémi comme un coupable », Bonnefoy : « Et il a tressailli comme un coupable ». Ce que redit Déprats. Mais Lepoutre : « Et il a sursauté alors comme une chose coupable. » La chose a disparu chez Vittoz. Elle reparaît chez Lorant : « Il a tressailli comme une pauvre chose coupable. » *Pauvre*, en cadeau du traducteur.

Ou le si simple « Did you speak to it » (I, 2,214). Hugo : « Et vous ne lui avez pas parlé », le pronom indirect commode aussi chez Gide et Bonnefoy, chez Déprats : « Vous ne lui avez point parlé ». De même Lorant. Seul Lepoutre l'a retenu : « Est-ce que vous n'avez pas parlé à ça ? » Disparition, chez Vittoz. Mais tous ont ajouté la négation.

Et les passifs de signifiance, je veux dire la puissance du passif qui doit rester un passif, est aussi de cette famille du neutre – l'effet du spectre. Poétique à tenir contre la permutation stylistique : quand Marcellus et Bernardo, dans leur garde, deux nuits de suite, « had [...] Been thus encountered » (I, 2,198). On *subit* un spectre. Hugo n'en gardait qu'une partie : « voici ce qui leur est arrivé », Gide a banalement inversé : « un fantôme leur apparut », Bonnefoy : « ont fait cette rencontre », l'actif, le contraire de ce que dit le texte. Mais Lepoutre : « furent ainsi approchés ». Déprats : « firent cette rencontre ». Lorant aussi a gardé le passif : « ont été ainsi abordés ». Vittoz ne l'a pas vu passer.

Hamlet est atteint par ce passif : « Still I am called » (I, 4,84).

Mais pour Hugo et Déprats, et Lorant : « Il m'appelle encore », Gide : « Encore il m'appelle », Bonnefoy : « Il m'appelle à nouveau ». Vittoz : « On m'appelle ». Seul Lepoutre lui fait dire ce qu'il dit : « À nouveau je suis appelé. » Les échos, la concordance, les clausules expressives, toute la rhétorique et l'écriture de la pièce sont là plus que jamais auparavant.

La minutie du texte, porteuse de son angoisse : « With us to watch the minutes of this night (I, 1,26) – Qu'avec nous il surveille les minutes de cette nuit ». L'état naissant de l'invention verbale : « it harrows me with fear and wonder (I, 1,44) – et me dévaste de peur et de merveilles ». L'équivalence rythmique-syllabique : « 'Tis gone » (I, 1,52), « Il part », là où les autres ont mis, d'après le sens, « Il est parti ». Lepoutre ne recule pas devant le néologisme : « quietly inurned (I, 4,49) – tranquillement entombé ». Avec des trouvailles : « *se offendendo* (V, 1,9) – à son corps offensant », trouvaille reprise par Déprats et Lorant. En gardant la rhétorique précieuse de Shakespeare : « His silence will sit drooping (V, 1,276) – Son silence s'assied, les épaules voûtées ». Gide en faisait : « il se rassied dans le silence ». Jean-Michel Déprats : « il restera assis, silencieux et prostré », Lorant : « il restera assis en silence, prostré ».

D'où des créations d'écriture. Ophélie dit (III, 1,91) « après tant de fois un jour » *(for this many a day)* ; des formes verbales sont des noms : « Semble, Madame ! Non : est. Je ne connais pas semble » (I, 2,76). Bonnefoy en refaisait une grammaire correcte : « Je ne sais pas ce que *sembler* signifie », Déprats fait de la forme verbale un nom avec l'article : « Semble, Madame ? Non, est. Je ne connais pas le semble ». Lorant apprécie, et reprend tel quel. Gide avait dû tout transposer en style substantif : « Apparence ? Eh ! non, Madame. Réalité. Qu'ai-je affaire avec le "paraître". » Il y perdait la répétition. Ce qu'a amélioré Vittoz : « Me paraître, Madame ! non, être. J'ignore le paraître. »

Lepoutre a fait le travail le plus poussé sur les calembours, en particulier le plus fameux peut-être « *I am too much i' th' Sun* » (texte du folio, I, 2,67 – le deuxième Quarto imprime « in the sonne ») rendu « *je suis trop le fils du soleil* ». En juxtaposant les deux termes, l'absent et le présent. Par quoi, paradoxalement, ce

n'est plus un calembour, mais le dévidement des deux homonymes l'un après l'autre. Et pourtant cet échec reste le seul maintien, par approximation, du double sens qui fait la force du texte. Le jeu de mots était préparé, trois vers auparavant, par « but now my cousin Hamlet, and my son » (I, 2,64). Et Hamlet rejoue du fils et du soleil, en repoussant le stratagème de Polonius, quand il lui parle sur un ton provocateur de sa fille (acte II, scène 2,184) : « Let her not walk i' th' sun. » Hugo n'y voyait pas malice : « eh bien! Hamlet, mon cousin et mon fils », Gide : « cousin Hamlet, mon fils », Bonnefoy : « mon neveu, mon fils ». Lepoutre prépare son coup : « mon cousin et mon fils, mon soleil ». Mais Jean-Michel Déprats ruse et réussit le calembour : « Un peu plus que neveu, moins fils que tu ne veux. » Vittoz le copie, c'est un hommage, avec une variante, pour reprendre son quant à soi : « Un peu plus neveu que je ne veux. » Lorant, en n'en reprenant que la moitié, gâche tout : « Un peu plus que "neveu" et moins que fils affectueux. » Pour rendre le jeu de *kin* et *kind*.

Quant au jeu du soleil et de la nuit, qui donne d'un coup une profondeur de mythe au calembour majeur, puisque le « Not so, my lord. I am too much i' th' Sun » est suivi aussitôt (v. 68) de « Good Hamlet, cast thy nighted colour off ». François-Victor Hugo n'en retenait qu'une moitié : « je suis trop près du soleil ». Que répétaient Morand et Schwob. Que répétait Gide. Bonnefoy, juste une variation : « je suis si près du soleil ». Comme Lorant « je ne suis que trop près du soleil ». Pagnol, une tentative : « je ne suis que trop en lumière ». Mais faible. Vittoz ne tente guère qu'un barbarisme : « je suis trop proche le soleil ». Et Déprats : « trop proche du soleil ». C'est l'allusion, avec une éclipse de signifiant. Qui continue son effet plus loin encore : « Let her not walk i' th' sun » (II, 2,184).

C'est un *soleil* préparé par les « Désastres dans le soleil » (I, 1,118) et par la traduction développée « mon fils, mon soleil » (I, 2,64). Mais même ces « Disasters in the sun », avertissements cosmiques, sont déconnectés du drame de Hamlet par Hugo, qui les affaiblit en « aspects menaçants du soleil », Gide : « un soleil désastreux », Bonnefoy : « Funeste aspect du soleil », Déprats :

« un soleil funeste ». Morand et Schwob inversaient : « le soleil plein de désastres ». Lepoutre a gardé intacts « Désastres dans le soleil ». Ce qu'a repris Lorant. Vittoz fait de l'écriture artiste : « Désastres en le soleil ».

Cette analyse permet de situer les traductions. Quelque chose change avec ce *Hamlet* dans l'histoire de la traduction. Ou plutôt le changement en cours dans la théorie et la pratique de la traduction – de la *langue* au *discours*, du *sens* au *rythme* – passe par cette aventure dans *Hamlet*. Elle distance du coup le primat et le dualisme du sens dans les autres, qui ont chacune leur caractère.

François-Victor Hugo vise l'exactitude, mais il supprime beaucoup de métaphores. Quand le texte dit « you tremble and look pale » (I, 1,53), il ajoute *tout* : « vous tremblez et vous êtes tout pâle ». Il met le référent à la place du signifiant – pour « the majesty of buried Denmark / Did sometimes march » (I, 1,47-48), qu'il transpose en « dans sa majesté, marchait le roi mort ». Il a des omissions : « 'Tis strange » (I, 1,64) n'est pas traduit. Timide syntaxiquement, il n'ose pas nominaliser la forme verbale : « Seems, madam! nay it is, I know not "seems" » (I, 2,76) devient : « Je ne connais pas les semblants ».

André Gide a le goût des archaïsmes et des mots rares. Pour « Shall I strike at it (I, 1,140) – lui bouterai-je un coup » ; et « leurs vertus [...] en sont toutes talées » pour « take corruption » (I, 4,35). Il réussit le style juridique, et à perfection le pastiche des vers académiques de la pièce dans la pièce, et les chansons d'Ophélie. Le style parlé : « A piece of him (I, 1,19) – c'en est un bout ». Mais il dépoétise, sous-traduit et prosaïse : « Last night of all » (I, 1,35) devient platement : « C'était la nuit dernière », là où Lepoutre met : « La dernière nuit de toutes », et Déprats : « La toute dernière nuit ». Il édulcore les métaphores qu'il trouve sans doute trop hardies : le matin « Walks o'er the dew of yon high eastward hill » (I, 1,167) devient « foule d'un pied mouillé la colline orientale », là où, à l'autre extrême, Lepoutre « escalade la rosée, là-bas, des hautes collines à l'Orient ». Polonius était « the father of good news » (II, 2,42), il n'en est plus que le « porteur », et « on the beaten way of friendship » (II, 1,263)

devient « entre bons camarades ». Il n'y a que pour le diable qu'il y va droit : « we do sugar o'er / The devil himself » (III, 1,48), « nous sucrons le diable lui-même », là où les autres tournent autour. Mais il fuit les répétitions : « by and by », trois fois de suite (III, 2,360,362) devient « incontinent », puis « tantôt ». Il n'est pas le seul. Lorant aussi. Mais pas Déprats. Ni Bonnefoy. Ni Lepoutre. Il dérythme : « Why day is day, night night, and time is time (II, 2,88) – ce qui fait que le jour est jour, que la nuit est nuit, que le temps est temps ». Lepoutre a osé : « la nuit nuit ». Gide brouille les groupes : « t'have seen what I have seen, see what I see » (III, 1,160) devient : « d'avoir vu, de voir, ce que j'ai vu, ce que je vois » au lieu de, simplement, comme Déprats : « Avoir vu ce que j'ai vu, et voir ce que je vois. » Gide fuit l'invention verbale : « it out-herods Herod, pray you avoid it » (III, 2,13) devient chez lui cette traduction qui le résume : « évitez ces exagérations, je vous en prie ». Littéraire, plus que poétique.

Yves Bonnefoy vise avant tout l'alexandrin, ou un douze quel qu'il soit, quitte au cliché, à l'effacement des métaphores, à l'académisme de tels « vers » : « Et à jeûner le jour dans la prison des flammes » (I, 5,11), la poétisation aux dépens de la poésie, comme « Ni les fleuves intarissables nés des yeux seuls » pour « No, nor the fruitful river in the eye » (I, 2,80), que Lepoutre traduit : « Non, ni la rivière fertile dans l'œil ». François-Victor Hugo : « le ruisseau intarissable qui inonde les yeux » ; Gide : « le ruissellement des pleurs » ; Jean-Michel Déprats : « la prodigue rivière dans l'œil ». Bonnefoy ne trouve que : « Faut-il y joindre l'enfer », pour « And shall I couple hell? » (I, 5,93), là où Lepoutre dit : « Dois-je m'accoupler avec l'enfer? »

Bonnefoy tend à s'éloigner du signifiant : « Before my God » (I, 1,56), « devant mon dieu » (Hugo, Lepoutre), est chez lui : « Dieu m'est témoin ». Là où « the memory be green » (I, 2,2), ne reste qu'un « souvenir toujours neuf » (Gide avait « un verdoyant souvenir » et chez Lorant il est « vivace »). Bonnefoy affaiblit : « The head is not more native to the heart » (I, 2,47) est seulement : « la tête n'est pas plus dévouée au cœur ». Recule devant le concret de la métaphore, comme Gide : « distilled / Almost to jelly with the act of fear » (I, 2,205), la gelée devient

cendre : « presque en cendres réduits par l'épouvante ». Gide : « liquéfiés de terreur ». Lepoutre : « eux se réduisaient / Presque à une gelée sous l'action de l'effroi ». Et « Even to the teeth and forehead of our faults » (III, 3,63) est transformé par Bonnefoy en « dans la lumière grimaçante de nos fautes ». Le fils Hugo essayait : « nos fautes qui montrent les dents ». Lepoutre : « Précisément jusqu'aux dents et au front de nos fautes. » Mais la traduction de Yves Bonnefoy est réputée « classique » selon André Lorant (p. 330 de son édition). Oui, mais au sens du néo-classique.

Bien sûr, le plus souvent, ne restent que des bribes de prosodie. Où joue le hasard linguistique, au lieu que le texte faisait un système : « and for the day confined to fast in fire » (I, 5,11), Hugo le petit en faisait : « et le jour à jeûner dans une prison de flamme ». Tous ont repris le rapport *jour-jeûner*, donné par la langue. Gide : « Et, de jour, à jeûner dans les flammes » ; Bonnefoy : « Et à jeûner le jour dans la prison des flammes » ; Lepoutre : « Et pendant le jour, à jeûner, enfermé dans les flammes », deux systèmes et non plus un seul ; Déprats : « Et le *jour* à *jeûner* dans mon cachot de flammes ». Je proposerais : « Et le jour enfermé affamé dans les feux. »

Certaines métaphores de Shakespeare ont échappé à tous. Quand Polonius dit : « I' ll silence me even here » (III, 4,4), Hugo allongeait en : « Moi, j'entre dans le silence dès à présent », Gide : « Je n'en dirai pas plus », Bonnefoy : « Je fais le mort », Lepoutre : « J'entre dans le silence à partir d'ici ». Morand et Schwob en faisaient : « Je vais me cacher ici-même. » Pagnol : « Je vais me tenir coi ici-même. » Déprats : « Je me tais à présent. » Vittoz dit : « Je vais me cacher. » Lorant : « Je garde le silence dès maintenant. » *Aucun* n'a dit ce que dit Shakespeare. Quelque chose comme « je m'ensilencerai ici même ». Ridicule ? Grandiloquent ? Polonius, tout simplement.

Il n'y a pas de bataille d'*Hamlet* comme il y a eu la bataille d'*Hernani*. Mais il y a une bataille de la traduction, et pour la traduction. Une bataille pour la critique. Pour une pensée critique. Si on peut se battre pour une traduction, et une traduction est déjà elle-même un champ de bataille, c'est que la traduction a un

enjeu majeur. Elle le montre et le cache à la fois. Parce que c'est une pratique. Cet enjeu est l'idée qu'on se fait, dans une pratique, de la littérature et du langage. Et la pratique elle-même. L'idée qu'on se fait de l'aventure d'écrire, de ce qu'est une métaphore, de ce qu'est le rythme. À travers ces questions, techniques seulement en apparence, limitées à l'écrivain seulement en apparence, c'est l'historicité des sujets, de tous les sujets en tant que langage, qui est en jeu. La preuve en est l'histoire même de la traduction. Les liens de cette histoire avec celle des rapports interculturels. Montre-moi comment tu traduis, je te dirai ce que tu fais du langage, comment ta poétique est située dans une anthropologie. Et dans une éthique. Cela pour chaque pratique où se mènent les combats de l'historicité. Comme au théâtre.

L'efficacité poétique de la traduction d'*Hamlet* par Lepoutre (« tentative insolite et originale », pour André Lorant) est qu'elle est prise et agissante dans l'unité du théâtre. Séparer la traduction d'un côté, la mise en scène de l'autre, est un effet du vieux dualisme. Comme entre la forme et le fond. La traduction et la mise en scène sont ici des pratiques l'une de l'autre. L'invention du langage dans la traduction n'apparaît pas séparable du jeu, qui dispose et déplace les valeurs attendues : ainsi l'enfoncement de la tirade « Être ou ne pas être » au fond de la scène, la mise en avant d'autres jeux, comme Hamlet avançant-reculant dans l'ombre de Claudius, jusqu'aux échanges avec Rosencrantz et Guildenstern valorisés. Il y a une réinvention de la signifiance, dans ce *Hamlet,* qui consiste, justement, comme dans la traduction, à se placer en deçà du choix de tel ou tel sens, pour qu'ils soient tous possibles, ce qui redonne son effet, par exemple, à la fin, après la mort d'Hamlet. Comme certaines fins décriées de sonnets de Baudelaire portent le poème vers le hors-poème. C'est un travail qui se montre autant dans les jeux d'ombre et de lumière, dans le lieu scénique, que dans la traduction. Une convergence des effets, qui est la marque d'une force. D'où l'ineptie qu'il y a, encore une ruse de la distinction, à séparer entre intelligence et sensibilité : une « constante intelligence, à défaut de sensibilité » (*Le Nouvel Observateur*, déjà cité). Le succès montre que cette force est communicative. Quant à l'état de

la critique, il appelle justement la critique, celle des effets sociaux, des effets de théorie, des effets de pratique, et leur *déconfusion*. Mais même la critique distinguée, par sa réaction, ses méthodes, désigne, qu'elle le veuille ou non, ce qu'il y a de jubilation dans un renouvellement.

Le nom d'Ophélie

Roman Jakobson, dans sa conférence de 1960 « Linguistique et poétique », pour illustrer ce qu'il appelait la fonction poétique, prenait les exemples suivants, à dessein hors de la poésie : « "Pourquoi dites-vous toujours *Jeanne et Marguerite*, et jamais *Marguerite et Jeanne*? Préférez-vous Jeanne à sa sœur jumelle?" "Pas du tout, mais ça sonne mieux ainsi." Dans une suite de deux mots coordonnés, et dans la mesure où aucun problème de hiérarchie n'interfère, le locuteur voit, dans la préséance donnée au nom le plus court, et sans qu'il se l'explique, la meilleure configuration possible du message. / Une jeune fille parlait toujours de "l'affreux Alfred". "Pourquoi affreux? — Parce que je le déteste. — Mais pourquoi pas *terrible, horrible, insupportable, dégoûtant*? —Je ne sais pas pourquoi, mais *affreux* lui va mieux." Sans s'en douter, elle appliquait le procédé poétique de la paronomase[1]. » C'était juste avant de procéder à son analyse fameuse du slogan *I like Ike*. Hors poésie, mais en faisant allusion à une étude de Dell Hymes sur un « semblable noyau » dans certains sonnets de Keats. Il y aurait quelque chose d'analogue quand on rencontre dans *Hamlet* l'alliage *fair Ophelia*. La beauté (et la blondeur) elle-même.

1. Roman Jakobson, « Linguistique et poétique », dans *Essais de linguistique générale*, éd. de Minuit, traduit par Nicolas Ruwet, 1963, p. 218-219. Dans le texte original de Jakobson, le premier exemple est *Joan and Margery* – « it just sounds smoother ». Le second exemple est « the horrible Harry », à l'exclusion de « *dreadful, terrible, frightful, disgusting* », et « horrible fits him better », *Linguistics and poetics*, dans Roman Jakobson, *Selected Writings* III, Mouton, 1981, p. 25-26.

Naturellement, ces observations de Roman Jakobson prenaient place dans son rejet de l'arbitraire du signe chez Saussure, qu'il confondait, comme tous les structuralistes, avec le conventionnalisme. Selon l'arrière-pensée d'un rapport de nature entre le langage et la nature.

Mais l'exemple de *Jeanne et Marguerite* illustrait seulement une frappe du rythme dans le discours, qui tend à mettre d'abord le mot plus court, et à finir sur le plus long. Rythme culturel du discours, qui n'a rien d'une poétique, mais qui est d'une rhétorique du rythme.

De même *l'affreux Alfred, horrible Harry*, qui est bien une paronomase, est de l'ordre de la rhétorique. Et c'est bien le discours qui construit l'effet de nature : la reprise partielle en miroir des signifiants d'un mot par les signifiants d'un autre. Quand il s'agit d'un nom propre accompagné d'un mot, tel qu'un adjectif, le discours établit une sorte d'équivalence partielle, d'où un effet de sens. Hors de tout bon sens.

Mais il y a du mystère dans la paronomase. Au nom de quoi elle fait dire la vérité d'un mot dans le discours d'un autre, ce n'est pas le sens qui peut le dire. La paronomase est du même ordre que la rime, dont la publicité se sert aujourd'hui plus que les poètes. Il faut donc bien qu'elle ait une efficacité par-dessus le sens courant que nous avons du sens. Et il est vrai qu'elle joue à fond l'effet de nature. Elle fait preuve, sans qu'on sache comment ni même exactement de quoi. Elle ne fait pas rien.

C'est justement ce que met à l'épreuve, sans entrer ici dans une anthropologie de la poésie qui est sans fin, le nom d'Ophélie dans *Hamlet*. Et Ophélie est belle, et douce, le texte nous le dit et redit. Il semble donc *naturel* que *fair* soit associé à son nom, ne serait-ce que par son sens. Et *fair* plus que *beautiful*, comme pour *horrible Harry*. Mais il y a autre chose.

Lisant et relisant *Hamlet*, j'ai remarqué que *chaque fois* qu'apparaissait le nom d'Ophélie, vingt fois en tout, dans toute la pièce, dans les dialogues, il y avait dans l'entour immédiat du nom (quand on le prononce en anglais bien sûr) certains des éléments consonantiques ou vocaliques, mais surtout consonantiques, du nom. Une sorte d'effet de vases communicants, une

sorte de diffusion des consonnes de son nom dans les mots avoisinants ou, pour dire sans métaphore préjugeante, certains mots comportaient les mêmes consonnes, les mêmes voyelles que celles de son nom, et ces mots, mis bout à bout, du début à la fin de la pièce, ne constituent pas une liste aléatoire, mais un accompagnement plein de sens : le sens de ce nom dans cette pièce. Ces mots font l'appel de ce qui caractérise Ophélie et de ce qui fait son destin.

Et pourtant il ne s'agit pas, il ne peut pas s'agir de rapports de sens. D'abord parce qu'un nom propre n'a pas de sens. C'est une désignation. Toute affaire d'étymologie, ou de nom parlant, comme dans la Bible ou la comédie, étant exclue ici. Ensuite, parce que ce n'est pas seulement comme unités de sens, des mots avec leur sens, que les mots sont actifs.

Est en question *un continu entre désignation et signification.* Est en question un texte comme système de son propre discours : il fait ce qu'aucun autre ne fait. Y compris dans l'œuvre du même auteur. Par quoi les unités concernées ne sont plus entièrement des unités de la langue. Ce sont des unités d'un discours unique. Une sémantique sans sémiotique. Une poétique.

Par là, il ne s'agit plus tout à fait de la paronomase telle que, très perspicacement, et drôlement, l'analysait Roman Jakobson. Si elle s'étend à un texte tout entier, elle change de nature. Elle n'est plus de l'ordre de la rhétorique. La phonologie de la langue, avec le matériau de laquelle elle se constitue, ne donne aucune valeur de discours à ses éléments. Un phonème n'a pas de sens. Seulement une valeur de différentielle interne dans la langue. Rien de quoi passer à une sémantique pure. Mais, au contraire, une sémiotique pour une sémantique.

Le cas est tel qu'il semble s'exclure des problèmes habituels du traduire. Mais la même raison qui paraît en faire de l'intraduisible, puisque la phonologie d'une langue est notoirement intraduisible, même Ezra Pound le disait, exclut la chose pratiquement de la lecture, et du sens, de la perception du sens. Si on limite le langage au sens.

Mais si on l'aborde avec ce qui déborde du sens, comme il arrive sans cesse, en parlant, sans oublier le corps, en lisant, en

écrivant, il faut bien admettre que, dans l'inconnu du langage, il y a des para-sémantiques, ou des infra-sémantiques. Qui échappent évidemment au sens. Comme la *force*, ce que Cicéron appelait *vis verborum*, déborde la notion de sens. Mettant en évidence l'obstacle épistémologique, paradoxalement, qu'est la notion de sens. Et s'il y a quelque chose que fait le langage, même si c'est au bord du lisible, au bord du traduire, c'est un défi au traduire.

Avant de voir si c'est un problème de traduction, et dans quelle mesure, il faut regarder comment travaille une unité qui traverse les mots, qui n'est pas de l'ordre du discontinu, mais une unité du continu dans la pièce. Toujours la relation entre les personnages, mais comme relation de signifiance. Et je n'ai pas cherché, j'ai seulement trouvé Ophélie.

Ce n'est pas la première fois qu'a lieu une pareille rencontre. Sans aucune idée préconçue à ce propos. J'avais remarqué que dans *Les Travailleurs de la mer*, de Hugo[2], l'entour immédiat du nom de Gilliatt, dans ses nombreuses occurrences, comportait des mots ayant les mêmes consonnes et qui, ensemble, décrivaient son caractère et son destin. Ce qui, sur une telle masse romanesque, ne pouvait ni être une suite aléatoire ni être l'effet d'une intention. Il faudrait postuler, chose étrange, que l'écriture est un immense lapsus. Il me semble, devant l'insaisissable, plus pertinent de postuler un sujet du poème. Qui n'a pas besoin de savoir ce qu'il fait pour le faire, et il le fait, et vous n'avez pas non plus besoin de savoir ce qu'il fait, ni comment, pour qu'il vous le fasse. Là commence le récitatif dans la chose littéraire, quelle qu'elle soit, roman, théâtre, poème.

C'est le poème de la prosodie d'Ophélie dans *Hamlet*. Le nom d'Ophélie n'a pas de sens. Du moins il ne se rattache à aucune étymologie perceptible. Le ferait-il, ce serait sans pertinence. De toute manière, aucune allusion en ce sens dans la pièce. C'est simplement le nom du personnage qui le porte. Il est attaché à ses actions, à ses passions. Mais il développe quelque chose de plus – sa signifiance.

2. Je l'ai montré dans *Écrire Hugo, Pour la poétique* IV, Gallimard, 2 vol., 1977.

C'est une sémantique de la prosodie. Elle fait que les rapports prosodiques (consonnes, voyelles) du nom *Ophelia* avec les mots de son entourage immédiat ou très proche sont des rapports de motivation réciproque. Le langage même est ici – dans *Hamlet* – un théâtre dans le théâtre. La mise en scène du nom *Ophelia* développe les motifs successifs de la peur, de l'adieu, la beauté, le face à face avec Hamlet, comme rapport au père (après le frère), la souffrance, la douceur, la douleur, la séparation d'avec elle-même, les larmes, l'adieu, et l'amour dans la mort.

Ophélie est nommée vingt fois. Quatre fois par Laerte. Polonius, cinq fois. Hamlet, cinq fois dont deux dans sa lettre que lit Polonius et il est le dernier à prononcer son nom. Le roi, trois fois – dont celle du *Affront* (le face à face organisé). La reine, trois fois, plus une où elle lui parle mais ne prononce plus son nom (V, 1,232) – effacement du nom après celui de la vie. Son nom apparaît aussi quatre fois dans les didascalies : *Enter Ophelia* (après II, 1,74), *Lying down at Ophelia's feet* (après III, 2,105), *Enter Ophelia, distracted, her hair down, singing* (acte IV, scène 5), et enfin *the corpse of Ophelia in an open coffin* (acte V, scène 1, au cimetière). Je n'en ai pas tenu compte dans l'interaction du nom avec les signifiants du dialogue, parce que ces indications s'en exceptent.

Mais ce qui mérite, en préalable, un peu d'attention, c'est que *fear*, qui ouvre l'entrée en scène du nom d'Ophélie, est prononcé deux fois par le frère gardien de sa sœur, et une fois par Ophélie elle-même, à quoi elle ajoute *affrighted*. Et *dear*, deux fois par Laerte, une fois Hamlet ; *tears*, deux fois Laerte. *Farewell*, trois fois – Laerte, Polonius, et la reine. Mais *beautified*, deux fois, c'est Hamlet, et *fair*, deux fois, seulement Hamlet. Avec *Nymph*. Le roi ne parle que de son *fair judgment*, et le frère, de sa *fair and unpolluted flesh*. *Greef*, c'est Polonius. Et *sweet*, cinq fois – la reine, Laerte, et encore trois fois la reine.

J'ajoute, juste, comme rappel du signifié, qu'Ophélie est deux fois qualifiée de *poor*, par le roi et par Laerte.

Ophélie entre en scène acte I, scène 2 mais reste une figure muette et repart. Scène 3, elle est avec son frère, et le premier mot qui accompagne, qui précède son nom, dans le discours du frère,

est celui de la peur, peur du désir d'Hamlet, quand le frère lui enjoint de rejeter les avances du prince : « *Fear* it, *Ophelia, fear* it, my *dear* sister / And *keep* you in the *rear* of your *affection*. / Out of the shot and danger of desire » (I, 3,33-35). Couplage, pas pour rien, de « *d*anger » et « *d*esire ». Son nom commence encadré par la peur, et *fear* partage la consonne d'attaque de *Ophelia*, et fait à son tour couplage avec *dear* et *rear*. Pour le sens, Gide a mis : « Crains cela ; crains cela, ma sœur. Chère Ophélie… » et Lepoutre : « Crains-le, Ophélie, crains-le, ma chère sœur ». Si on se souvient de *horrible Harry*, il faudrait quelque chose comme : « C'est *affreux, Ophélie, affreux*, ma chère sœur. » Ou : « *Fuis-le, Ophélie, fuis-le…* »

Puis Laerte lui dit adieu. De fait, il ne la reverra que folle, et elle ne le reconnaîtra pas – *dramatic irony* (concept qui manque à la critique littéraire française – cette prophétie sans le savoir, que seul le spectateur peut reconnaître) dans[3] « *Farewell, Ophelia*, and remember well / What I have said to you » (I, 3,84). *Farewell* est un mot qu'Hamlet adresse trois fois à Ophélie au cours de leur rencontre piégée (III, 1,134,139,141). Le dernier mot de Laerte à Ophélie est encore *Farewell* (I, 3,87). Sur quoi Polonius, par le vers suivant : « What is't, *Ophelia*, he hath said to you? » rapproche une fois de plus *farewell* de *Ophelia*. Le résumé de ses recommandations, « *In few, Ophelia,* / do not *believe* his vows, for they are brokers [entremetteurs]… » (I, 3,126), ne fait que répéter les injonctions du frère dans la défiance du père.

Acte II, scène 1. Polonius donne congé à Reynaldo, et le mot qu'il prononce, adressé à Reynaldo, l'adieu, dans le même vers où aussitôt il s'adresse à Ophélie, est au contact immédiat de son nom, où il apparaît bien que ce n'est pas la destination – c'est-à-dire le sens – des mots qui compte, sur le plan des signifiants, mais leur position, et leur effet, *farewell,* comme *fear,* ayant la consonne d'attaque d'*Ophélie* : « *Pol. Farewell!* / [Enter Ophelia] / How now, *Ophelia*, what's the matter? » (II, 1,74). Elle

3. Pour le texte, et la numérotation des vers, je suis l'édition d'André Lorant : *Hamlet*, Aubier, 1988.

répond : « O my lord, my lord, I have been so *affrighted* » (v. 75). Un peu plus loin elle répète (v. 86) : « But truly I do *fear* it. »

Le nom d'Ophélie la fait commencer dans la peur, et l'adieu d'avance à la vie, avec l'adieu à la sensualité. Victime du frère, du père, du roi, et d'Hamlet lui-même, victime victimante.

Puis Polonius explique à la reine la cause, selon lui, de la folie d'Hamlet, et lui lit une lettre d'Hamlet à Ophélie : « To the *celestial*, and my *soul's idol*, the most / *beautified Ophelia* » (II, 2,110). Commentaire du père : « That's an ill phrase, a vile phrase, "beautified" is a vile phrase. » C'est dans les mots d'Hamlet qu'est nommée la beauté d'Ophélie, par son amour, et *beautified*, en contact immédiat avec le nom, en participe aussi, par le *f*, autant que le nom entre en écho avec *idol* et *celestial* par le *l*. La lettre d'Hamlet continue, avec « *O dear Ophelia*, I am ill at these numbers » (II, 2,120), qui reprend le *dear* de Laerte, mais cette fois immédiatement collé au nom, pas au terme de parenté *(dear sister)*. Autre amour, mêlé au nom. Cette fois, par les voyelles.

Acte III, les comédiens sont arrivés, les deux espions Rosencrantz et Guildenstern ont rendu compte, le roi va mettre à exécution le stratagème de Polonius pour observer la rencontre provoquée entre Hamlet et Ophélie. Le roi dit : « For we have closely sent for Hamlet hither / That he, as 'twere by accident, may here / *Affront Ophelia*. / Her *father* and *myself*, *lawful espials*... » (III, 1,30-33). Toute la rencontre-piège est dans ce *affront*, qui dénature le face à face entre Hamlet et Ophélie, puisqu'elle connaît le stratagème, et qu'Hamlet l'a deviné mais feint de ne pas savoir. Cette fois, le système des signifiants qui va tuer l'amour et ceux qui s'aiment est ce qui fait avec le nom *Ophelia* un même système de signifiance.

Sur quoi la reine s'adresse à Ophélie : « And *for* your part, *Ophelia*, I do wish / That your good beauties be the happy cause / Of Hamlet's wildness » (III, 1,39-41). Par quoi, contrairement à son souhait, elle fait entrer dans le nom la participation d'Ophélie à la « folie » de Hamlet. Ce que le père ne manque pas d'aggraver, en insistant : « *Ophelia*, walk you *here* » (III, 1,44). Sur quoi, dans le même vers il s'adresse au roi : « Gracious, so

please you, / We will bestow ourselves [« gagnons notre retraite », dit Lorant]. » Ophélie est, *ici – here* – dans le piège pour Hamlet.

Le vieux conseiller, qui ne sait que se cacher (deux fois : cette fois avec le roi pour épier Ophélie et Hamlet ; puis avec la reine pour surveiller Hamlet, et la deuxième fois lui sera fatale), se cacher et conseiller de se cacher, il ne sait pas à quel point il dit vrai, quand il énonce que ces dévotions feintes masquent le principe du mal : « 'Tis too much proved, that whith devotions' visage / And pious action we do sugar o'er / The devil himself » (III, 1,48-50). Ce sera en effet le résultat de sa ruse.

C'est à ce moment qu'entre Hamlet avec sa tirade amère sur la mort et la vie, mais qui change de thème et de ton dès qu'il voit Ophélie – adoucissement *(soft)* de ses tourments : « *Soft* you now, / The *fair Ophelia! Nymph*, in thy orisons / Be all my sins remembered » (III, 1,89-91). Superlatif prosodique – trois signifiants immédiatement successifs pour communiquer la beauté *(fair),* la divinité de la jeunesse et de la féminité *(nymph),* et la douceur, à trois mots de là, au nom d'Ophélie, qui en devient lui-même par là le signifiant. Mais aussitôt Hamlet fausse le jeu, puisque le jeu est déjà d'avance faussé, avec ses sarcasmes, qui inversent l'amour en offense et en obscénité. C'est le premier de deux passages en tout à trois termes, le second sera au cimetière. Conclusion du contre-amour, Ophélie, restée seule, finit sur « O, woe is me, [série qui a presque le patron vocalique de son propre nom] / T'have seen what I have seen, see what I see! » (III, 1,161-162).

Le roi n'a pas été dupe des excès de langage d'Hamlet, et ne les attribue nullement à une folie d'amour. Polonius est moins lucide, avec sa rhétorique redoublante, et en pleine contradiction avec ce qu'il avait conseillé précédemment : « But yet do I believe / The origin and commencement of his *grief* / Sprung *from neglected love*. – How now, *Ophelia*? » (III, 1,176-178). *Grief* est en écho inverse de *Ophelia*, la douleur d'Hamlet est une contre-rime du nom d'Ophélie. Et devient partiellement par là même, avec *from neglected love*, la douleur d'Ophélie.

Scène 2, la représentation des comédiens, Hamlet « lying down at *Ophelia's feet* ». Puis, le psychodrame n'ayant que trop bien réussi, Hamlet convoqué chez sa mère, Polonius caché tué

par Hamlet, on annonce à la reine la folie d'Ophélie, qui reparaît (acte IV, scène 5), « Enter Ophelia, distracted, her hair down, singing », doublement folle, folle de douleur (pour son père mort, pour l'amour perdu) et démente.

La reine s'adresse à elle. Ophélie répond : « Where is the *beauteous* majesty of Denmark? » (IV, 5,21). La reine : « How now, *Ophelia* » (v. 22). Double renversement de la beauté : elle n'est plus, et c'est celle de la reine, non d'Ophélie. Les commentaires disent qu'Ophélie ne reconnaît pas la reine.

Puis quatre vers de chanson, sans queue ni tête, c'est-à-dire avec tout le sens d'un renversement du sens – c'est le rôle même de la fatrasie – ici la reconnaissance que le *vrai amour* (« true love ») s'est tourné en faux amour, et toutes les apparences sont inversées : « How should I your true love know / From another one? » À quoi la reine répond en ne restant que sur le plan du bon sens, qui ne comprend que le sens : « Alas, *sweet* lady, what imports this song? » (v. 27). La deuxième chanson dit la mort du père : « He is dead and gone, lady, / He is dead and gone, / At his head a grass-green turf, / At his *heels a stone.* / *O, Ho*! » (v. 32-33). La reine : « Nay, but *Ophelia* – » (v. 34). Cette fois, c'est les signifiants de la mort qui sont en rapport étroit et en écho avec le nom *Ophelia.*

Les autres chansons mêlent la mort du père et la perte de l'amoureux, les mots licencieux, déplacés dans la bouche d'Ophélie, marquent aussi la perte de l'amour. Inversion des sarcasmes d'Hamlet. Le roi, entré après la deuxième chanson, intervient d'un bref « Pretty *Ophelia*! » (v. 54) – « gentille », traduit André Lorant. Ophélie continue, plus qu'elle ne répond; « *Indeed*, la? Without an oath, I'll make an end on't » (v. 57). Où le *indeed*, en correspondance par écho vocalique avec *Ophelia*, signifie, confirme, par la dérision de l'indécence, une fin d'amour, et retourne aussi l'indécence d'Hamlet envers elle contre lui : « [*Sings*] By Gis and by Saint-Charity, Alack, and *fie for* shame! / Young men will do't, if they come to't, / By Cock, they are to blame » (v. 58-61).

Ophélie sort. Ses propos sont mi-raisonnables – « My brother shall know of it », menace de rétorsion très claire – mi-déments :

« Come, my coach! Good night, ladies, good night. Sweet ladies, good night, good night ». André Lorant pense qu'elle imagine « être la femme du Prince héritier » (livre cité, p. 380). Ce qui est dit sans être dit, c'est qu'elle entre dans la nuit. Dans tous les sens du mot *nuit*.

Quand le roi examine la situation, en parlant à la reine, il se reproche d'avoir fait enterrer Polonius en catimini, il ressent la folie d'Ophélie comme un malheur qui en annonce d'autres : « and we have done but greenly [comme des bleus] / In hugger-mugger to inter him; poor *Ophelia* / Divided *from herself* and her *fair* judgment, / Without the which we are pictures, or *mere beasts* » (IV, 5,83-86). *Fair*, pour le jugement, Lorant traduit « clair ». On peut très bien ici comprendre comment la saisie des signifiants est tout à fait autre chose que la saisie du sens des mots, et leur classement grammatical en mots vides ou mots pleins. Il n'y a pas plus plein de signifiance ici que ce *from* « divided *from herself* » avec les deux consonnes du nom *Ophelia*. Définition même de la folie, cette division d'avec soi-même, entrant dans la composition du nom *Ophelia* par ses consonnes, autant que le nom diffuse dans l'expression qui la désigne, cette expansion réciproque de l'un dans l'autre transforme le nom en signifiant second, qui ne cesse de se modifier ainsi du début à la fin de la présence du nom dans la pièce.

Laerte revient, demande des comptes sur la mort de son père, voit entrer Ophélie folle : « O *hear*, dry up my brains! *Tears* seven times salt / Burn out the sense and virtue of mine eye! / By heaven, the madness *shall* be paid with weight, / *Till* our *scale* turn the *beam*. *O rose* of *May*, / *Dear maid*, kind sister, *sweet Ophelia!* / *O* heavens, is't *possible* a young *maid*'s wits / Should be as *mortal* as an *old* man's *life*? » (IV, 5,157-163). Le système-*Ophelia* est loin d'être le seul ici : d'autres couplages font des alliages de signifiants. Celui de *maid* et de *May*, bien qu'il n'entre pas dans la composition du nom *Ophelia*, qualifie Ophélie de manière importante, puisqu'il lui associe la virginité de la jeunesse et tout ce qu'évoque culturellement le mois de mai. Sinon, ce qui domine, c'est une sémantique sérielle qui lie les larmes *(tears)*, l'affection *(dear)*, la douceur *(sweet)* et la mort. La mort

de son esprit prépare sa mort physique, alors que Laerte ne pense qu'à la mort du père.

Préparatifs du roi et de Laerte pour tuer Hamlet. La reine entre, apportant la nouvelle de la mort d'Ophélie noyée. Tout le récit de la reine mêle Ophélie à l'élément liquide, eau déjà mêlée à l'eau par l'élément des larmes – la rivière aussi est « en pleurs » (« Fell into the weeping brook »), et Ophélie est « mermaid-like » (« comme une nymphe », traduit Lorant) et en effet *mermaid* est l'équivalent mythologique, divinité des eaux, de la *nymphe* (grecque), mot dont Hamlet qualifiait Ophélie. Qui devient « like a creature native and indued / Unto that element » (IV, 7, 180-181), comme si la mort était le retour à son élément. La réaction de Laerte, rhétorique aussi ampoulée et de mauvais goût que celle de son père, mais sur le même thème, prétend (en vain d'ailleurs, il pleure) ne pas lui ajouter l'eau de ses larmes, pour ne pas la noyer davantage sans doute, ce que dit le texte du premier quarto : « Too much of water hast thou, Ofelia; / Therefore I will not drown thee in my tears. » Mais le folio : « Too much of water hast thou, poor *Ophelia*, / And *therefore* I *forbid* my *tears* » (IV, 7, 186-187). Ici encore s'oppose la grammaire logique, qui nie les larmes, aux signifiants que la négation *(forbid)* n'a fait que présenter, rendre présents, et qui mêlent les larmes et le nom d'Ophélie.

Mais tout, dans *Hamlet*, est sous le signe, même pas voilé, des signifiants : le Normand qui faisait l'éloge de Laerte à l'escrime s'appelle *Lamord* (IV, 7,92).

Acte V, au cimetière, scène 1. Le roi, la reine, Laerte accompagnent le corps d'Ophélie, « the corpse of *Ophelia* in an open *coffin* ». Laerte dit, à trois vers de distance du nom *Ophelia* mais prononcé par Hamlet : « And *from* her *fair* and *unpolluted flesh* / *May violets* spring » (V, 1,227). Pour le gardien de sa sœur, la beauté et la fraîcheur de la chair sont dissociées de l'amour. Un autre printemps est appelé à en sortir. Laerte maniait déjà la violette, « A violet in the youth of primy nature » (I, 3,7) pour éloigner Ophélie d'un amour de printemps. Quant aux violettes dont parlait Ophélie, « elles se sont toutes fanées quand mon père est mort – they withered all when my father died » (IV, 5,184-185).

À ce moment seulement Hamlet caché comprend que c'est Ophélie qu'on enterre : « What, the *fair Ophelia*! » (V, 1,231). Et la reine dit : « [Scattering flowers] *Sweets* to the *sweet. Farewell.* / I hoped thou shouldst have been my Hamlet's *wife.* / I thought thy bride-bed to have decked, *sweet maid,* / And not t'have strewed thy grave » (v. 232-235). C'est la série la plus longue des signifiants d'*Ophelia* en proximité immédiate (ils sont plus dispersés dans les paroles de Laerte un peu plus haut, v. 157-163). Ce qui est remarquable, c'est que *sweet*, redoublé, est pris entre *fair* et *farewell*, et dans cette figure prosodique se condense le portrait et le destin d'Ophélie. Elle est le personnage, sauf erreur, à qui on dit le plus adieu dans *Hamlet*. Et elle commence et finit presque – mais ce presque me semble capital – sur *Farewell* : le *Farewell* de Laerte (I, 3,84), nommant Ophélie pour la deuxième fois, et celui de la reine, près de la tombe.

Mais il y a la dernière réplique d'Hamlet. Laërte s'est jeté dans la tombe ouverte, en prononçant des paroles d'une rhétorique telle qu'elles font sortir Hamlet de sa cachette. Selon le jeu de scène du premier Quarto, il se jette aussi dans la tombe d'Ophélie et, rivalisant d'emphase avec Laerte, il déclare son amour pour Ophélie : « I *loved Ophelia. Forty* thousand brothers / Could not, with all their quantity of *love* / Make up my sum » (V, 1,257). Là encore il y a lieu de distinguer la figure de rhétorique (hyperbole, ou exagération), le sens des mots (aucun rapport entre « Ophélie » et « quarante ») et l'implication réciproque d'une paronomase continuée, filée à travers toute la pièce, telle qu'elle déborde une rhétorique pour devenir une poétique : un système du texte, une sémantique sérielle. Ici, hyper-ostensiblement, l'amour d'Hamlet entre dans le nom d'Ophélie, et l'entoure, mais à la fois dans la mort et au-delà de la mort.

Fin du nom *Ophelia* dans *Hamlet*. Quand, à la fin du duel truqué par le roi, Hamlet meurt empoisonné, il évoque pour Horatio, le « nom blessé » qu'il laissera derrière lui si Horatio ne raconte pas – « O God, Horatio, what a wounded name, / Things standing thus unknown, shall I leave behind me! » (V, 2,335-3336). Le nom d'Ophélie aussi est un *nom blessé*.

Découvrir des lectures nouvelles, c'est ce qui arrive sans cesse.

Il suffit d'un regard nouveau. C'est la tâche de la poétique du rythme, et du continu dans le langage. Pas seulement de l'herméneutique. Pas la même chose. Ni de la même façon. Créer aussi un problème nouveau.

Entre autres, un problème de traduction. Insurmontable dans la mesure où *Belle Ophélie* ne fait plus du tout ce que fait *Fair Ophelia*. Restent des approximations, vers d'autres signifiants, à peine des traductions au sens courant du mot : *frêle Ophélie, folle Ophélie*. Ce qu'on peut légitimement juger inacceptable. Mais c'est aussi qu'on ne veut pas entendre le problème.

La non-concordance contribue à l'assourdir. Par exemple, quand pour ce mot si simple – mais tout ce qui est *simple* est faussement simple – *sweet*, cinq fois employé dans la pièce à propos d'Ophélie, André Lorant traduit tantôt par *douce* : « sweet lady » (IV, 5,27), dit la reine – « douce dame » ; mais *aimable Ophelia*, quand c'est Laerte (IV, 5,161), pour « sweet Ophelia » ; et *douce* de nouveau : « À la douce, ces fleurs douces » (V, 1,232) et « douce fille » (v. 234) pour « Sweets to the sweet » et « sweet maid ».

Il s'agit d'ouvrir les problèmes du traduire. Non de les fermer. La conceptualité du discontinu de la langue les ferme. Il est plus fécond pour traduire de mettre au travail la signifiance, la pluralité sémantique de la prosodie. Ce qui mobilise aussi la question du *pourquoi* on traduit – de ce qu'on entend que fasse une traduction.

Les silences du pentamètre iambique

Traduire des vers

La métrique n'a pas bon rythme chez les traducteurs. Est-ce l'évolution du goût poétique, cet effet social des aventures de la poésie ? En France, la relative rupture avec le XIX^e^ siècle poétique, c'est-à-dire avec une tradition des vers classiques, déjà fortement mortifiée par le néo-classique, a produit le vers libre. Il y a eu, bien avant le romantisme, la traduction en prose des poèmes en vers. La *crise* de la traduction en vers commence avec la querelle des Anciens et des Modernes. Vieille affaire. Ce n'est plus une crise.

Goethe en témoignait, dans *Poésie et vérité*. La chose touche à des universaux du langage, particulièrement de la poésie, et encore, c'est étrange à dire, très peu connus, mais aussi c'est une variable culturelle. On n'a pas partout le même sentiment du rapport entre la poésie et l'écriture en vers. Le cas le plus patent que je connaisse est le décalage entre le sentiment russe, qui n'a pas coupé avec son XIX^e^ siècle, et qui veut que la poésie soit le vers, si bien que les traducteurs russes, ceux des années trente aux années soixante-dix, du moins, remettaient des rimes aux poèmes surréalistes français qu'ils traduisaient, et qui n'en avaient pas, pendant que les traducteurs français croyaient, et croient toujours, faire entendre le poème en traduisant par des pseudo-vers libres, les poèmes métriques et rimés de Mandelstam[1] et de Pasternak. Tous traduisent leur propre sentiment poétique, qui est culturel, plutôt que le texte dans sa culture. Un rapport de

1. Ce que fait Philippe Jaccottet, dans *D'une lyre à cinq cordes*, Gallimard, 1997. Je rappelle, en passant, qu'on doit prononcer *Mandelchtam*.

continuité au XIX[e] siècle en russe, un rapport de rupture en français. Tous traduisent plus leur idée de la poésie que les poèmes.

Cette identification entre le vers et la poésie situe et limite le jugement d'Efim Etkind, dans *Un art en crise*[2], mais fait cependant sa pertinence et sa force, dans ses limites, pour ce qu'il appelle la « *défonctionnalisation* » (p. 1) dans sa « préface pragmatique – Quel est le but de la traduction en vers ? ». Il est certain que les épigrammes, les *limericks*, tout ce qui joue des effets de symétrie et de sonorité, gnomique ou parodique, tombe à plat quand, en traduction, ne reste plus que le sens des mots.

Mais il n'y a pas, il n'y a plus à opposer, dans un poème, comme la pensée classique du signe en a d'avance établi la routine, le sens, d'un côté, et de l'autre la cadence ou le rythme. Comme faisait Roger Caillois, que citait Etkind. C'est encore tomber dans le piège que de poser que le sens n'y est pas le « trait principal » (*ibid.*, p. 13). Si, justement, « un texte poétique est toujours un système de conflits » *(ibid.),* comme il le postule lui-même.

Traduire doit donc tenir le défi de tous ces conflits. C'est-à-dire ne pas les résoudre – au sens de les détendre, en n'en gardant plus qu'un des termes, chaque fois. Ce qui, clairement, condamne la traduction des vers par de la prose – puisqu'elle revient à ne garder que le sens. Erreur profonde sur la nature même de la prose – *des* proses.

Il y a pourtant une tradition de démission. Baudelaire s'y inscrivait, en opposant comme seule alternative le « moulage de la prose » ou « une singerie rimée[3] ». Ce que contestait Valéry, écrivant en 1944 dans *Variations sur les Bucoliques* qu'un poème « doit créer l'illusion d'une composition indissoluble de *son* et de *sens* ». Il pensait dans les limites de la pensée du signe.

Encore faut-il ne pas identifier le vers et la poésie. Traduire des vers en vers, comme on observe le plus souvent, c'est approximativement élaborer des vers, mais ces vers ne sont pas,

2. Efim Etkind, *Un art en crise, Essai de poétique de la traduction poétique*, Lausanne, L'Âge d'homme, 1982.

3. Dans « La Genèse d'un poème. Introduction », en 1859, à propos des poèmes d'Edgar Poe. Passage cité par Efim Etkind.

ne sont plus de la poésie. L'issue, dans son principe, est connue, au moins depuis Du Bellay. C'est ce qu'Efim Etkind appelle, après bien d'autres, une « transposition créatrice » (*ibid.*, p. 51). Mais au prix d'une nouvelle défense et illustration de la langue française, et en continuant d'entendre des anapestes dans le vers français.

D'où l'ambiguïté du jugement d'Etkind, sur « la crise fatidique que traverse la traduction en France » *(ibid.*, p. 224). En fait, quand on confronte par exemple Rilke à ses traducteurs, ce n'est pas des vers, des métriques qu'on met en rivalité, mais un poète à des non-poètes. Nulle crise en cela. La banalité même : les tenants du génie de la langue ont tout sauf justement le génie. Du Bellay le disait déjà. Pas de crise entre Lorca et Jean Prévost. Pas de crise quand Celan traduit Mandelstam. En vers. Ni quand Valéry traduit *Les Bucoliques* de Virgile. En vers. Mais Chateaubriand traduit Milton en prose[4].

La notion de crise ne retrouve pas pour rien le thème de la poésie intraduisible, inversé en celui de « traduction créatrice » (*ibid.*, p. 253). En somme, il s'agit toujours de prouver que traduire est possible.

Conclusion d'Efim Etkind : « On ne peut, on ne doit traduire les vers qu'en vers » (livre cité, p. 276).

Mais la question n'est pas celle de la différence entre vers « réguliers et classiques » et vers libres. C'est celle de la différence entre un poème et des vers.

La rime, comme dit bien Efim Etkind, n'est pas « un simple ornement sonore, elle n'est pas un "écho", elle est un principe de composition, le moteur de l'ininterrompu » (livre cité, p. 232).

Comparer des métriques – c'est la question que pose Efim Etkind : « quels moyens utiliser en français pour rendre le pentamètre iambique des drames de Shakespeare, de Goethe, de

4. C'est cette contradiction entre vers et prose qui fait le sens de l'épopée chez Chateaubriand, comme l'expose Claude Mouchard dans « Traduire Milton en prose? », *Revue d'Histoire littéraire de la France, les traductions dans le patrimoine français*, mai-juin 1997, 97e année, n° 3 ; et c'est aussi la fondation même d'une poétique non « normative » que pose à ce propos, au-delà de la poésie en vers, Jean-Louis Backès, dans « Poétique de la traduction » (*ibid.*).

Schiller, de Pouchkine, d'A. Tolstoï ? » (livre cité, p. 155), et « les finales dactyliques, les vers de la poésie populaire » *(ibid.)*, c'est s'arrêter au vers, en oubliant le poème, ou en prenant le vers pour la poésie. En oubliant le rapport d'historicité entre une métrique et un poème.

Le pentamètre iambique

Truisme, que d'avouer que tout exemple est particulier. Mais il n'y a que des particuliers, et encore des particuliers, pour comprendre ce qu'ils peuvent avoir en partage, ce qu'on peut en tirer d'expérience ailleurs. Je me garde de légiférer. J'essaie seulement d'observer un cas concret, de biais : hors de la tradition reçue, pour voir ce qu'elle empêche de voir. Tout comme le signe empêche de voir le continu du rythme. Devant la régie généralisée, et autoritaire sans en avoir l'air, d'une autorité, d'une version autorisée, il n'y a qu'une issue, prendre le biais d'un autre regard. La théorie du rythme tient d'Apollon Loxias. L'Oblique.

J'ai choisi le cas du pentamètre iambique. À cause de Shakespeare. Et pour taquiner les métriciens. Et versificateurs. D'autres rapports font moins d'histoires. Comme entre le tétramètre iambique russe et l'octosyllabe.

Le pentamètre iambique cache et montre à la fois qu'il est un décasyllabe. C'est pourtant comme tel que le présente un contemporain de Shakespeare, George Gascoigne, dans une définition connue : « I can beste allowe to call those Sonets whiche are of fourtene lynes, every line conteyning tenne syllables. The first twelve do rime in staves of foure lines by crosse meetre and the last twoo ryming together do conclude the whole[5]. » La définition même du sonnet de Shakespeare.

5. George Gascoigne, *Certayne notes of Instruction concerning the making of verse or ryme in English*, en 1575. Cité par Jean Fuzier, *Les Sonnets de Shakespeare*, Armand Colin, 1970, p. 113. « Je ne saurais mieux qu'approuver d'appeler Sonnets ceux [les poèmes] qui sont de quatorze lignes, chaque ligne contenant dix syllabes. Les douze premières riment en strophes de quatre lignes par mètre croisé et les deux dernières rimant ensemble concluent le tout ».

Mais la définition de ce vers comme pentamètre iambique (le patron du vers étant de cinq iambes : x / x /x / x / x /) produit des effets de théorie : elle induit une conception métrique où l'alternance d'une position accentuée et d'une position inaccentuée est privilégiée – on tend à ne retenir que les accents métriques, cinq. On connaît, et on accepte, quelques irrégularités, si régulières qu'elles n'en sont presque plus des irrégularités, ainsi | / x x / | en début de vers. Des substitutions d'inaccentuées à des accentuées peuvent ramener le vers à quatre ou même à trois accents. Des substitutions d'accentuées portent le vers jusqu'à huit accents. Mais certains tendent à rejeter les accents linguistiques qui se présentent en plus des cinq accents métriques. Autrement dit, on rejette éventuellement la réalité linguistique au nom d'une virtualité métrique : on privilégie le mètre contre le rythme.

Or il y a de tels paquets rythmiques dans les sonnets de Shakespeare. L'intensité rythmique, l'intensité sémantique sont une seule et même intensité. Dans « Thoú blínde | fóole lóve | , whát doóst | thoú to | mine eyes » (sonnet 137), c'est pratiquement ce que Gerard Manley Hopkins appelle *Sprung rhythm*.

Paradoxalement, regarder le pentamètre iambique comme constitué non de cinq iambes, mais de dix syllabes, libère à la fois la métrique et le rythme, et correspond mieux à la réalité du vers, comme rythme du discours, sans oublier la césure, le plus souvent à la même place traditionnelle que dans le décasyllabe français ou dans l'hendécasyllabe italien (de Dante) – la quatrième ou la sixième, parfois la cinquième. De fait, sa finale inaccentuée extra-métrique, dite « feminine ending » l'apparente au vers italien plus qu'au décasyllabe français – qui était dit, au XVI^e^ siècle, « vers de dix ou de onze ».

Le pentamètre iambique ensilence le décasyllabe qu'il est. Premier silence.

Un second silence, ou effacement, intervient quand l'alexandrin français (ajoutez, c'est presque un pléonasme, académique) est le moyen auquel on a recours pour le transposer en traduction. Pour la raison première que sa césure sixième installe un règne de la symétrie, vite monotone (les *vrais* alexandrins ne sont

jamais monotones) ; pour la raison seconde que les rimailleurs le bourrent de clichés, pour faire le vers.

Un troisième et dernier silence, est sa mise en prose. Par quoi il faut entendre non la prose comme rythme, mais la prose comme énoncé et simple traduction du sens des mots. Disparition du vers, disparition des enjambements, ces conflits entre la phrase et le vers. Disparition des rimes et assonances (mais Jouve les recherche, ce qui marque sa traduction). Disparition de la « savante musicalité des *Sonnets*[6] », une « alchimie du verbe, rigoureuse et méthodique » (p. 155).

Le tout, dans un autre et ancien silence sur le rythme comme organisation du mouvement de la parole.

Un silence couvert par le bruit que fait le génie de la langue : André Gide, par exemple, répétant après d'autres ce que d'autres répètent après lui – « La langue française se montre particulièrement rétive. Elle n'a plus cette plaisante plasticité qui permettait à un Ronsard, à un Montaigne, leurs merveilleuses inventions verbales[7]. »

Les vers en vers ou les vers en prose

On pourrait croire que devant la tâche de traduire un poème en vers il n'y a que deux sortes de traducteurs, à la Du Bellay, les poètes et les autres – soit spécialistes de la langue, soit amateurs, soit professionnels de la traduction. En réalité, les résultats montrent que la situation est moins simple : les traductions de poètes par des poètes ne sont pas toujours des poèmes de poèmes, on peut seulement constater que certaines le sont : et que celles des non-poètes en effet ne sont pas des poèmes, mais plutôt l'amour de la poésie. Qui atteint aussi des poètes.

Ce n'est pas tout à fait la même situation que pour les autres modes d'écriture, romanesque, théâtral, philosophique. Car il

6. Jean Fuzier, *Les Sonnets de Shakespeare*, « L'art de Shakespeare », livre cité, p. 125.

7. André Gide, « Avant-propos » à Shakespeare, *Œuvres Complètes*, Gallimard, 1959, Bibliothèque de la Pléiade, p. IX.

n'est pas moins observable qu'il ne suffit pas d'être romancier pour traduire un roman comme une écriture et selon son écriture. On l'a vu pour Calvino. C'est le cas de Vialatte, voir plus loin, pour Kafka. Mais Antoine Vitez, ce n'était pas difficile à montrer, on le verra plus loin, traduit du théâtre – celui de Tchékhov – en homme de théâtre. La situation s'inverse, par rapport aux poèmes, en ce sens que des traducteurs qui ne sont pas des auteurs se révèlent de véritables ré-écrivains, et écrivains tout court – ce que, le premier sans doute, a montré Ezra Pound, dans son *ABC of Reading*.

Quant aux philosophes, leur mauvaise éducation dès qu'il s'agit de théorie du langage oblige à constater qu'ils font comme s'ils avaient affaire en langue adamique, insoucieux d'une poétique de la pensée, les yeux tournés vers le ciel – la transcendance – comme les aveugles dans le poème de Baudelaire.

En apparence, il n'y a que deux partis à prendre, devant des vers à traduire, celui de traduire en vers, celui de traduire en prose. Mais il faut voir ce qu'on entend par des vers, ce qu'on entend par de la prose. Et leur rapport à ce qu'on entend par un poème.

Dans les quelques cas examinés (sans aucune prétention, Dieu garde, à l'exhaustivité) je n'ai trouvé que des simili-vers. La forme préférée du simili en français étant le simili-alexandrin.

Je suis donc amené à constater qu'il n'y a pas deux partis, devant des poèmes en vers, devant le problème d'une métrique à traduire. En réalité il y en a quatre : traduire en vers ; traduire en lignes qui font comme si elles étaient des vers, mais elles n'en sont pas et se défendent d'en être ; traduire en prose ; traduire dans ce qui ressemble à de la prose, mais qui enfile des quasi-vers et des vers, l'un après l'autre. Les deux quasi faisant deux formes de dénégation symétriques.

Pour Yves Bonnefoy[8], « S'il y a poésie, c'est parce qu'on a voulu que la part sonore des mots soit écoutée » (p. I), une forme contre un sens, c'est la prosodie – « Et cette fatalité demande que l'on traduise en vers ce qui fut écrit en vers » (p. II). C'est ce qu'il

8. « Traduire en vers ou en prose », préface aux *Poèmes*, Mercure de France, 1993.

a longtemps pensé, qui reste « inattaquable », et qu'il comprend en termes théologiques – « cette forme où l'Un se révèle » (III). Mais il en est revenu.

Il s'en est éloigné pour la raison que cette forme poétique est déterminée par des conventions, et que « les conventions prosodiques sont l'empreinte des grands aspects de la culture d'un temps bien plus que rien d'essentiel à la transgression qui s'est accomplie dans leur cadre » (IV). Les voilà mises du côté de la signification, non plus des signifiants, au nom d'une notion – tout aussi conventionnelle – que l'écriture est une rupture.

La liberté du traducteur, par ce raisonnement commode, mais pipé, est donc de ne pas « se soumettre à une structure déjà précisément décidée » (IV). Sous prétexte de « revivre en toute sa profondeur le débat de la parole et de la présence » (IV), le traducteur doit « recréer dans l'écriture de traduction l'effet » (IV) du recours à une forme qui précisément n'est plus là.

Le vers libre, par rapport au vers régulier, devra « compenser ce manque » (V) par une « attention plus poussée à ce qui se joue dans ces profondeurs des rapports de mots où doit travailler la forme » (V). Mais cette forme était la forme du vers. Elle ne l'est plus.

Se citant lui-même : « Il faut sauver le vers quand on veut traduire Shakespeare, ou tout autre poète, sinon on perd l'essentiel de ce qu'ils ont tenté d'accomplir. Et la traduction que je dirai littéraire, cette prose subtile, ornée, qui entretient l'illusion qu'elle a préservé la spécificité poétique, est évidemment dangereuse[9] », Bonnefoy énonce aussitôt pourquoi il a « trahi le beau principe[10] ».

Première raison, « le vers n'est pas la donnée première de notre réception de ces textes, car pour les yeux comme pour l'oreille, cet élément de base est la strophe » (VI). Mais la strophe n'est strophe que si elle est faite de vers, et d'un schéma de rimes. Avec en plus la « richesse des rimes » (VIII).

9. « Comment traduire Shakespeare », préface à la traduction du *Roi Lear*, Mercure de France, 1991, p. VIII.

10. *Poèmes*, p. VI.

Puis ce sont les « tableaux » qui sont privilégiés. La comparaison avec la peinture ne faisant que masquer qu'on passe aux unités du contenu, du récit. Les unités du signe. Avec celles de la forme on n'en était pas sorti. « Et là est la raison pour laquelle, pour traduire ce texte [celui des poèmes], j'ai cru bon de faire choix de la prose » (IX). La prose étant censée éviter les clichés de rhétorique. Mais les clichés sont indifférents à la différence entre vers et prose. La prose n'a jamais été une garantie contre les clichés.

Le bloc typographique se voit gratuitement attribuer des vertus strophiques qu'il n'a nullement, sinon qu'il est un bloc typographique. Et voilà comment « le principe, qu'il faut traduire le vers par le vers, a perdu sa valeur universelle ».

Quelques généralités sur le désir, l'éros, la présence, et on est passé du vers à l'image : « si l'image triomphe, le texte né de cette lucidité vaincue aura peut-être quand même pu parler de la poésie, en ce point où pour un moment elle se renonce » (XIII). L'auteur n'a pas pris garde à la différence entre *dire* et *parler de*.

Bref, Yves Bonnefoy s'est « résigné à la prose » (XIV). Fin du principe. Reste le « constat de notre inhabileté » (XIV).

Quelques traducteurs

Swinburne louait, paraît-il, avec enthousiasme la traduction de François-Victor Hugo. Charles-Marie Garnier la voyait « ultra-romantique », du moins comme reconstruction : « François-Victor Hugo a charpenté scène à scène un drame brillant et vigoureux comme sa traduction, mais comme elle ultra-romantique[11] ».

Hugo fils voyait ainsi le langage des sonnets : « L'Anglais, ce jargon brut, si réfractaire aux assonances, si hérissé de consonnes, Shakespeare va le jeter à la fonte du sonnet et en retirer une langue chaude, étincelante, harmonieuse, toute ciselée d'antithèses et de concetti, qui sera la langue de Roméo et de Juliette,

11. William Shakespeare, *Les Sonnets*, Paris, Les Belles-Lettres, 1926, p. XV.

d'Othello et de Desdemona[12]. » Ce sont pour lui « ces admirables poésies où le plus grand poète du Moyen Âge a, suivant l'expression de Wordsworth, donné la clé de son cœur » (*ibid.*, p. 33). Il passait sa préface à refaire l'unité perdue de l'homme et du livre, l'« ordre logique » (p. 48) des sonnets. Pas un mot du traducteur sur sa traduction.

Ses commentaires tantôt rapprochent telle expression de son emploi dans une des pièces, tantôt sont d'ordre historique et comparatif (avec Molière, souvent), tantôt évoquent tel passage de Victor Hugo, tantôt citent la traduction de Guizot[13].

Charles-Marie Garnier mentionne lui-même, sur son « essai d'interprétation », l'avis d'Henri de Régnier, qui « avait eu l'étrange et singulière impression d'entendre deux voix, – le vers français et l'accent de l'original[14] ».

La traduction de Pierre Jean Jouve, en « prose artistique », est selon Etkind, (livre cité, p. 212) un « modèle ». Jean Rousselot, en préface à sa propre traduction : « Si je n'en ajoute pas moins ma traduction à bien d'autres, dont la plus belle est à ma connaissance celle de Pierre Jean Jouve, c'est parce que je ne me suis jamais résigné à croire que l'adjectif "impossible" soit poétique[15] ». La louange est unanime.

Elle me semble pourtant à relativiser. La traduction de Jouve, comparée à de pauvres mécaniques versificatoires, manifeste un sens poétique qu'elles s'efforçaient en vain d'imiter. C'est une

12. *Les Sonnets de William Shakespeare* traduits pour la première fois en entier par François-Victor Hugo, Paris, Michel Lévy frères, 1857, p. 22.

13. *Œuvres Complètes de Shakespeare*, traduites de l'anglais par Letourneur, nouvelle édition revue et corrigée par F. Guizot et Amédée Pichot, Paris, Ladvocat, 1821.

14. William Shakespeare, *Les Sonnets*, traduction de Charles-Marie Garnier, Les Belles-Lettres, 1926, p. XXIII. Une première version, intitulée *Les Sonnets de Shakespeare, Essai d'une interprétation en vers français*, avait paru dans deux livraisons des *Cahiers de la Quinzaine* de Péguy, 7e cahier, décembre 1906 (Sonnets 1-74), et 15e cahier, mars 1907 (Sonnets 75-154). La version de 1906-1907 sépare les trois quatrains et le distique final par un blanc; celle de 1926 ne le fait plus. Et le traducteur a modifié certains vers dans la seconde version. Je donne le texte de 1906, en mentionnant les variantes.

15. William Shakespeare, *Sonnets*, texte anglais, Présentation et traduction de Jean Rousselot, édition Chambelland, 1975, p. 20.

traduction de poète. Mais ce n'est pas un poème de poème. Ce qui ressort à la fois des explications de Jouve et de l'écoute de sa traduction.

Comment les dérythmements, les déprosodisations baptisées *prose* – et qui font injure à la notion de prose – répondraient-ils à l'« orfèvrerie verbale », à « la forme la plus brève, d'un vers composé de mots monosyllabiques », comme dit Pierre Jean Jouve[16] ? Jouve insistait sur la « dialectique » des Sonnets, « une construction serrée de déductions et inductions affectives » (p. 19), « grand phénomène d'expérience et de poésie » (p. 21), une « véritable force *éthique* » (p. 22) et cela « par les "rimes" ».

Comment se satisfaire ensuite de banalités, telle que « traduire la poésie est chose ardue, qui ne peut jamais satisfaire entièrement » (p. 23). Jouve aligne deux raisons : la dépendance qu'aurait, plus que toute autre expression, la « Poésie » envers une langue « dont les harmoniques sont propres », raison aggravée, dans Shakespeare, « à cause de la violence de la matière » – mais là, il ne s'agit plus de la *langue* ; et une seconde raison : « l'énorme distance entre sa langue baroque et notre langue peu accentuée et peu rythmée » (p. 23). Où se retrouve notre génie familier, celui de la langue, avec ses confusions entre langue et discours, et l'idée reçue que le français n'a pas (ou peu) de rythme.

La dialectique commode du dérythmeur intervient alors – argument connu – pour poser que, contre la belle infidèle, « le pire de l'infidélité peut devenir le meilleur de fidélité. En s'éloignant comme il le faut de la lettre, elle approche l'esprit » (p. 23). C'est le cœur de la question. La pensée traditionnelle a *besoin* du signe, de la séparation entre *la lettre* et *l'esprit*. Au nom de quoi elle peut tout faire, et, étrange contradiction, à la fois se satisfaire de peu, et se dire éternellement insatisfaite.

Reste pourtant que Jouve était du parti du décentrement, contre le parti de l'annexion : « Il faut faire le contraire de "franciser" ; il faut porter la poésie française jusqu'aux moyens poétiques

16. Dans sa préface « Sur les sonnets de W. S. », dans Shakespeare, *Sonnets*, Version française par Pierre Jean Jouve, Le Sagittaire, 1955, p. 17 ; réédité en Poésie / Gallimard, 1975.

d'une autre langue, et qu'elle rivalise avec l'étrangère. C'est un tournoi » (p. 23). Oui, mais les moyens de ce programme?

Ils sont bien contradictoires, mais pas au sens où ils maintiendraient une tension, comme le voulait Jouve.

Ce ne sont pas des vers : « Il n'était pas question de traduire en vers, de faire correspondre un vers syllabique français au mètre anglais » (p. 24). Donc une prose « intérieurement organisée ». En fait on *entend* très vite qu'elle est pleine de vers – des alexandrins – alors qu'elle se donne à voir pour de la prose. Jouve voulait « éviter l'erreur de "l'alexandrin noyé" » (p. 25). C'est pourtant ce qui a lieu.

Jouve évoque les « divers moyens qui ont développé le poème en prose » (p. 24), mais il annonce : « Un jeu d'assonances s'ajoute, qui doit soutenir l'effet des différentes mesures » (p. 25). C'est la définition de la *prose poétique*, non celle du *poème en prose* – du moins tel que Baudelaire le présentait. Encore les alexandrins y sont-ils si nombreux que, rhétoriquement, la prose poétique n'en voudrait pas. N'en voulait pas. La réalité est que ce n'est pas de la prose. Mais des vers filés avec des interstices de non compté.

Jouve a « renoncé par principe à la mesure du XVI^e^ siècle », or il ajoute : « mais il est clair que je devais aussi retrouver le XVI^e^ siècle » (p. 24). Ce qu'il pense obtenir par le recours à des archaïsmes : « Par maintes tournures (suppression d'articles et pronoms, usage de l'inversion), et par l'emploi de plusieurs termes de vieux français, j'ai désiré établir des repères, permettant de sentir la relative distance entre nous et Shakespeare » (p. 26). Mais ces archaïsmes de mots et, surtout, de grammaire sont des éléments ponctuels, des allusions, et d'ailleurs, curieusement, pour compenser peut-être, ils en font trop. Cette mimétique sent le factice, le maniéré – pas Pézard, mais presque – par rapport à Scève, aux contemporains français de la Pléiade, à Jodelle.

Illusoire dialectique, elle oppose, sur un mode évoquant le raisonnement homéopathique, cette « transposition, entre le vers anglais dur et rapide, et la prose française en sinuosité. Somme toute, les deux systèmes sont contraires, et c'est de ces contraires permanents que doit se former la vraie similitude » (p. 25). La

réalité est avouée d'ailleurs : « Je ne cache point que les couleurs en français ont été parfois renforcées, à seule fin de donner au poème une vie juste suffisante. Alors il a fallu pousser sur le texte pour rendre le texte » (p. 25). De diminution en diminution, cette dialectique estompe « l'image même de Shakespeare ». Jouve en réinjecte donc, pour rattraper. Il sur-shakespearise Shakespeare, en remettant le titre de la pièce *Love's Labour's lost (Peines d'amour perdues)* dans le sonnet XXX : « pleurer nouvellement peine d'amour perdue » (alexandrin) pour « And weep afresh love's long since cancelled woe » (v. 7).

La technique n'est pas liée au problème du vers. C'est une recherche de l'image du père perdu. Vialatte fait de même, comme on verra plus loin, avec Kafka.

On comprend mieux alors pourquoi Jouve insiste sur la notion de *substance* : le poème traduit doit être « constamment nourri de la *substance* du poème étranger » (p. 23).

Mais « tous ces attentats » (p. 26) ont été « commis par amour ». Sur cette illusion entretenue, la version de Jouve joue ce rôle ambigu, de passer pour poétique parce qu'elle vise le poème, et il est vrai qu'elle le vise, mais à la fois elle sur-archaïse et elle déshistoricise, feignant d'être poème en prose. Réputée la meilleure, ou la moins mauvaise, des traductions françaises des *Sonnets*, elle tire bénéfice de son ambiguïté, *entre* la platitude versifiée, le pur rendu d'un énoncé sens pour sens, et le poème original dont elle prétend malgré tout offrir l'image. L'image, mais vue de loin.

Jean Fuzier[17] est « l'un des meilleurs traducteurs français des *Sonnets* » pour Efim Etkind (livre cité, p. 216) – vers réguliers rimés, mais « on peut reprocher à Jean Fuzier un certain schématisme, cette netteté par trop française de la pensée et des images, et un rationalisme qui mène à la prose » (p. 217). Jean Malaplate, un des derniers traducteurs, estime qu'elle « surpasse de loin [...] les versions antérieures aussi bien par sa qualité littéraire que par sa stricte fidélité[18] ».

17. Dans Shakespeare, *Œuvres Complètes* I, Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, 1959.

Mais il y a une compulsion à retraduire. Ici elle est paradoxale : généralement on retraduit dans la mesure où, explicitement, on est insatisfait des traductions précédentes, et surtout on désire rejouer le texte original, à son tour en avoir le délice et le tourment. Derrière une louange, la motivation reste nécessairement la même, mais devient implicite.

Les traducteurs des sonnets de Shakespeare ont surtout été l'écho des énigmes du texte et des discussions sur l'organisation du recueil. Certains, au point de la refaire, comme François-Victor Hugo et, dernier en date pour cela, Jean-François Peyret.

Armel Guerne dépense toute sa préface à re-raconter cette histoire. Une seule remarque de traducteur, pour énoncer que « le poète, jouant parfois sur plusieurs sens du même mot[19] », cela « rend certains vers pratiquement intraduisibles ». Juste un supplément sur la forme du sonnet italien et sur la forme anglaise.

Le texte français d'Armel Guerne n'a, des vers, que l'apparence typographique. Au petit bonheur, le hasard d'un alexandrin, ou même tout un sonnet à peu près en alexandrins. Sans rime. Un degré de plus dans le simili.

Jean Rousselot est du côté des vers : « À mon sentiment, la seule approximation qu'on puisse donner d'un poème étranger rimé et rythmé est une version rimée et rythmée[20]. » Ce qui écarte nécessairement le mot à mot, et l'amène à poser que « la reconstitution, fatalement tâtonnante, de l'opération de langage dont le poète a été à la fois l'athanor et l'alchimiste sera toujours préférable à la traduction proprement dite » *(ibid.)*. Mais sans « pousser ce respect jusqu'à la dévotion » (p. 21), qui consisterait à « appliquer à mes vers français les lois les plus strictes édictées par Malherbe ». Donc, un mélange de rimes embrassées ou de rimes plates, non-alternance des rimes accentuées et inaccen-

18. Shakespeare, *Les Sonnets*, traduits et présentés par Jean Malaplate, édition bilingue, Lausanne, L'Âge d'homme, 1992 ; Le livre de poche, 1996, p. 11.

19. William Shakespeare, *Poèmes et sonnets*, texte français par Armel Guerne, Desclée de Brouwer, Bibliothèque européenne, 1964, p. 309.

20. Éd. Chambelland, 1975, déjà citée (note 13), p. 20.

tuées, rime du singulier et du pluriel, non-élisions, hiatus. Licences que Rousselot refuse de considérer comme des « solutions de facilité mais exactement le contraire », l'observation de « la prononciation moderne de notre langue », avec le précédent d'Aragon.

Rousselot est poète. Sa traduction est en alexandrins. Ou plutôt en cette sorte d'écriture composite qui mêle des diérèses métriques selon la règle classique, et ses dérèglements qui ne portent aucune époque, ne sont pas le vers libéré des symbolistes, mais sont donc des simili-alexandrins.

Il y a les traductions des poètes par les poètes : les sonnets, en allemand, par Stefan George. Malaplate ajoute que les grands poètes « ne sont pas toujours les plus objectifs des traducteurs » (éd. citée, p. 13). Mais qu'est-ce qu'un traducteur objectif? Tout en déclarant se garder de « distribuer des notes », Malaplate juge qu'il y a « d'excellentes traductions en prose, comme celle de François-Victor Hugo », mais qu'« au-delà », toréadors sans le savoir, « maints poètes, amateurs ou non, ont tenté de restituer aux *Sonnets* leur habit de lumière » *(ibid.)*. J'avoue que la notion de poète amateur suscite quelque inquiétude.

Pour Malaplate, « seuls les vers peuvent traduire les vers. Une traduction en prose n'est qu'un pis-aller, une simple *information* sur le contenu de l'original, une réduction en noir et blanc d'un tableau en couleurs » *(ibid.)*. Alors, « ni la disposition en alinéas, ni le vers blanc, ni une prétendue prosodie "moderne" ne peuvent remplacer pour des œuvres classiques les prestiges d'une métrique régulière et de la rime ».

Mais comment le vers est-il compris? –« En dehors de la forme, il convient évidemment de rendre le *sens* avec toute la rigueur possible » *(ibid.)*. De nouveau, de toujours, la lettre et l'esprit. La forme et le fond. Malaplate y ajoute « la *voix* du poète » –« ses inflexions personnelles, son choix de vocabulaire, sa musique propre », comme si tout cela n'était pas déjà dans la forme et le fond. Le vers, alors, ne peut plus être qu'une versification.

Viennent les abandons successifs, après les grandes déclarations : « Tel est, selon moi (et je partage ce sentiment avec bien

d'autres), l'idéal d'une traduction poétique. Que l'interprète soit obligé çà et là d'abandonner l'une des exigences qu'il s'était fixées lorsqu'elle se révèle absolument incompatible avec les autres, qu'il privilégie alors tantôt le sens littéral, tantôt la forme, tantôt l'intonation, c'est une triste nécessité, mais à laquelle il ne doit céder que lorsqu'il a vraiment fait l'impossible pour réconcilier toutes les dimensions de l'œuvre et lorsque la licence qu'il s'accorde reste dans le domaine du raisonnable, qu'elle ne trahit pas l'*âme* de l'œuvre » (p. 13-14).

La moralisation de « l'image sans doute pâlie, mais point trop infidèle » s'autorise ainsi toutes les petites commodités qui mettent bien en évidence la différence entre la versification et le poème.

Mais l'autoportrait en quatrième de couverture affiche une expression satisfaite : « Dans cette traduction, fruit de plusieurs années de travail, Jean Malaplate unit l'exactitude littérale à une musicalité parfaite, qui nous restitue admirablement la voix de Shakespeare et l'ambiance élisabéthaine. »

Avouer la difficulté du traduire est devenu un lieu commun des traducteurs. Ainsi commence un des plus récents : « Traduire les *Sonnets* de Shakespeare : l'entreprise a ceci de délicieux qu'elle est désespérée[21]. »

Pour se débarrasser du désespoir, Jean-François Peyret se débarrasse des vers et des rimes et des sonnets, dont reste pourtant la forme visuelle sur la page : « Question de principe : tâcher de rendre sonnet pour sonnet plombe aussitôt en mirlitonnade laborieuse et congestionnée, en opacité, lourdeur, lenteur, inexactitude, cette impeccable légèreté. Le traducteur n'a pas essayé de se faire sonnétiste d'occasion, espèce de toute façon en voie de disparition » *(ibid.)*. Comme s'il s'agissait d'écrire *aujourd'hui* en sonnets, ce qui serait en effet une « orfèvrerie le plus souvent de bazar ou de hasard ». Le refus affiché ne va pas sans cette confusion, qui implique un déni d'historicité à ces sonnets.

Curieusement, aux « raisons muséales » (p. 10) sont opposés

21. *Quarante Sonnets de Shakespeare* traduits par Jean-François Peyret pour servir à la scène, Actes Sud, « les belles infidèles », 1990, p. 9.

des crayonnages pour le théâtre, comme si la poésie n'avait pas son oralité à elle. Et voici que tinte une cloche à la mode, celle de la vitesse, comme pour Jacqueline Risset dépoétisant Dante pour mieux capter sa vitesse. Shakespeare « sait surtout aller très vite » *(ibid.)*. Le traducteur, dans un discours très mode : « Forme brève, rapide, raccourcie [il se répète], où chaque réalité verbale se potentialise, comme on le dit d'un médicament : le sonnet est le clip de l'époque » *(ibid.)*. Il s'agit du « télescopage, de la superposition d'images, de la pluralité des sens », et le sonnet « va à la vitesse des métaphores qui s'enfilent, des métonymies qui se bousculent ; il y a toujours plusieurs choses à y voir ou à y lire en même temps ; ça raconte vite et pas linéairement. Explosion des images » *(ibid.)*.

Mais tout cela ne vient pas tout seul. La forme mode de l'escamotage n'arrivera pas à faire oublier qu'il s'agit du langage. Peu importe que, coquetterie supplémentaire, le traducteur « plaide coupable d'entrée de… jeu » (p. 11). Il admet « deux ou trois » contresens, prétend « tirer […] sur la syntaxe du français ». Mais se déclare *sérieux* : « Le traducteur est sérieux : la glose est triste et il a lu tous les livres. » Ce pastiche de Mallarmé pour en arriver à la banalité : « alors il faut s'embarquer ». Il revendique des « navigations périlleuses ».

Il annonce : « d'abord la conservation de la matrice du sonnet » *(ibid.)*. Il veut dire sa trace visuelle, typographique. Qu'il appelle pourtant « respiration ». Mais qu'est-ce qu'un sonnet sans vers ? À la question s'il fallait *répondre* le sonnet par « l'alexandrin ou ce qu'il en reste » (p. 12), il répond qu'il « paraissait peu pertinent de tout "rendre" par des alexandrins réguliers et rimés ». Car la régularité « lasse, hélas ! endort ». Mallarmé, ventriloqué encore, jure que « notre *cadence nationale* […] nous en a fait trop voir ou trop entendre, à moins que nous lui en ayons fait trop voir » (p. 12). Tous les académismes. La rime : « elle est désormais du mécanique plaqué sur du mourant ». L'à peu près bergsonien croit mettre le rire de son côté. Mais il joue un double jeu. Parce que, quand il ajoute que la rime « a plus de prix si elle surprend, dérange. Vive donc la rime intérieure et sauvage » *(ibid.)*, on a compris qu'il profite simplement des hasards de la langue, et cache son jeu par de belles phrases.

Rime quand il peut, alexandrinise quand ça vient tout seul, et prétend jouer avec l'alexandrin, « mettre du jeu dedans pour voir s'il respire encore » (p. 13), quand en réalité c'est le culturel qui joue de lui et à travers lui.

Ainsi il n'est ni vers ni prose, et se pare des habits de Mallarmé, pensant refaire « *le charme certain du vers faux*, dont parle encore Mallarmé et toujours sur fond de réminiscence du vieil alexandrin » *(ibid.)*, en oubliant la contrainte généralisée que ce *charme* supposait.

Il croit encore disposer « de ce que Jacques Réda n'a pas hésité à appeler *une pure merveille* [...] et avec laquelle on ne s'est pas privé de jouer : le *e* muet, qui, justement, aère, allège, met une coquetterie dans l'arithmétique comptabilité du vers, gonfle ou dégonfle la même phrase. Son décompte est ici libéré : parfois nécessaire, parfois impossible » *(ibid.)*. C'est-à-dire en réalité tantôt du compté, tantôt du non-compté. Mais la *merveille* n'a lieu *que dans le compté*. Et le compté ne compte pas tout seul : la métrique d'ensemble compte pour lui.

Fanfaron de théâtre, c'est un mime du vers classique, mais il l'imite quand il peut, et traduit le sens des mots. Il se donne des émotions avec des clichés d'il y a vingt ans sur la mort du sujet : « c'est la disparition de l'auteur, la mort du sujet » (p. 16). Là où, comme dans tout accomplissement poétique, il y a une subjectivation maximale du langage.

Le décasyllabe pour Shakespeare

Dans cette situation où chacun, derrière les apparences qu'il se donne, fait ce qu'il peut, je ne ferai pas le fanfaron à mon tour.

Je constate seulement que là où il y a un poète il y a poème pour poème. C'est la *Nachdichtung* de Celan pour Mandelstam. Et le *poème de poème* peut être indéfiniment autre. Aucune limite à la diversité de la traduction comme original second, puisque c'est un rapport, pas plus qu'à la diversité dans la mauvaise traduction.

Ce que cache le vers, c'est le poème, paradoxalement, pour les mauvais traducteurs. Ils s'épuisent sur la métrique. Mais ne tiennent pas le pari, le défi d'un poème, qui est un système de

discours. S'il y a une métrique, elle en fait partie, du moment que c'est un poème, pas simplement des vers.

C'est pourquoi, chaque cas sans doute demandant des résolutions différentes, le décasyllabe de Shakespeare dans ses sonnets me semble imposer, étant donné la densité de ce qui en est fait, une tentative qui, sans jouer l'archaïsme de pacotille, tente de tenir l'historicité de ce langage. Ce n'est pas celui d'aujourd'hui, non plus que du romantisme, ou du symbolisme. Les mélanges ne sont que le *anything goes* des facilités, ce spectacle lamentable.

Cette historicité, ici, pour moi, c'est décasyllabe pour décasyllabe. Je ne veux pas dire seulement vers par vers ou vers pour vers, mais contrainte pour contrainte. En espérant traduire poème pour poème. En fonction de la rythmique de l'original. Les contraintes d'un vers du XVI[e] siècle. Sans celles de Malherbe, puisqu'elles lui sont étrangères, mais sans les accommodements d'époque symboliste non plus. Schéma pour schéma, rythme pour rythme.

La tension des vers de Jodelle, la densité surtout des décasyllabes de Maurice Scève dans *Délie* – ce sont les contextes poétiques qui peuvent orienter vers une correspondance, en traduction, au serré du langage dans les sonnets de Shakespeare. Jouve lui-même – sans en tirer la leçon – tombe sur le décasyllabe mais ne s'y tient pas, au début du sonnet 144, « J'ai deux amours – de force et désespoir ».

C'est pourquoi j'ai traduit, sans pseudo-licences dites poétiques (alors qu'elles sont précisément anti-poétiques) à titre d'exercice, trois sonnets, le 27, le 30, le 71. J'en présente le texte dans le fac-similé du Quarto[22] suivi d'une notation métrique et rythmique, de ma traduction, et de quelques autres, avec une brève analyse.

22. Je prends le texte des sonnets dans l'édition fac-similé du Quarto de 1609, *Shakespeare's Sonnets*, edited with analytic commentary by Stephen Booth, New Haven and London, Yale University Press, 1977.

Sonnet 27

27

WEary with toyle, I haſt me to my bed,
The deare repoſe for limbs with trauaill tired,
But then begins a iourny in my head
To worke my mind, when boddies work's expired.
For then my thoughts (from far where I abide)
Intend a zelous pilgrimage to thee,
And keepe my drooping eye-lids open wide,
Looking on darknes which the blind doe ſee.
Saue that my ſoules imaginary ſight
Preſents their ſhaddoe to my ſightles view,
Which like a iewell (hunge in gaſtly night)
Makes blacke night beautious, and her old face new.
Loe thus by day my limbs, by night my mind,
For thee, and for my ſelfe, noe quiet finde.

1. / x x / x / x x x /
Weary with toil, I haste me to my bed,
2. x / x / x / x / x /
The dear repose for limbs with travel tired,
3. x / x / x / x x x /
But then begins a journey in my head
4. x / x / x / x / x /
To work my mind, when body's work's expired.
5. x / x / x / x / x /
For then my thoughts (from far where I abide)
6. x / x / x / x / x /
Intend a zealous pilgrimage to thee,
7. x / x / x / x / x /
And keep my drooping eyelids open wide,
8. / x x / x x x / / /
Looking on darkness which the blind do see.
9. / x x / x / x / x /
Save that my soul's imaginary sight
10. x / x / x x x / x /
Presents thy shadow to my sightless view,
11. x / x / x / x / x /
Which like a jewel (hung in ghastly night)
12. / / / / x x x / / /
Makes black night beauteous and her old face new.
13. / / x / x / x / x /
Lo thus by day my limbs, by night my mind,
14. x / x x x / / / x /
For thee, and for myself, no quiet find.

Rythmiquement, si on regarde les contre-accents (la succession immédiate de deux accents, ou plus), après les moments de cadence qui accomplissent l'alternance métrique, ils sont sur *blind do see* (v. 8), et surtout le vers 12, marqué par sept accents, aux quatre premières positions *(Makes black night beauteous)* et aux trois dernières, *old face new*, ainsi qu'aux deux derniers vers, *Lo thus* et *-self no quiet find*. Ce sont des superlatifs rythmiques, donc des superlatifs sémantiques. Sans oublier les contre-accents enjambants, des vers 7 à 8, de 8 à 9, de 11 à 12, de 12 à 13.

Mais, autrement aussi, les séries de trois inaccentuées sont des cas marqués, symétriquement, aux vers 1 et 4, haste *me to my* bed et jour*ney in my* head ; aux vers 8, dark*ness which the* blind, et 14, *and for my*self.

Prosodiquement, les couplages consonantiques aussi sont autant de cas marqués : *travel tired* (v. 2), *weary-work-work* (v. 1, 4), *from far* (v. 5), *then* et *thee* (v. 5, 6), *save-soul-sight* (v. 9) et *sightless* (v. 10). Les couplages vocaliques : *my mind* (v. 4), *my sight*less (v. 10), *by night my* (v. 13). Les rimes aussi tirant vers leur effet de para-sémantique, *tired-expired, thee-see, sight* et *night*.

Ce ne sont que quelques-unes des marques qui font le réseau serré de la signifiance, des paradigmes et des syntagmes rythmiques et prosodiques, dont j'ai essayé de faire la métaphore dans la traduction suivante :

Henri Meschonnic

27

Las de l'effort, à mon lit je recours,
Le cher repos aux peines du voyage,
Mais lors commence en ma tête un décours,
Qui le corps épuisé, l'esprit ravage.
Car mes pensers (du plus loin que je veille)
En pèlerins vers toi vont pour te voir,
Ouvrant mes yeux pendant que je sommeille,
Voyant comme un aveugle dans le noir.
Sauf que mon âme en sa vision feinte
Offre ton ombre invisible à mes yeux,
Qui (dans la nuit) comme un joyau empreinte
Rend la nuit belle, et jeune son air vieux.
Ainsi de jour le corps, de nuit l'esprit,
Pour toi, ni moi, ne trouvent de répit.

François-Victor Hugo, 1857

SONNETS

LVI

Épuisé de fatigue, je me jette sur mon lit, reposoir cher à mes membres lassés du voyage ; mais alors commence un voyage dans ma tête qui fait travailler mon esprit, quand expire le travail de mon corps ;

Car alors mes pensées, loin du lieu où je suis, entreprennent vers toi un religieux pèlerinage et tiennent mes paupières languissantes toutes grandes ouvertes, fixées sur les ténèbres que les aveugles voient.

Là, la vision imaginaire de mon âme présente ton ombre à ma vue sans yeux. Et ton ombre, comme un bijou pendu à la nuit lugubre,

Fait belle cette nuit noire et en fait jeune la vieille face. Ainsi, hélas ! le jour, mon corps, la nuit, mon âme, à cause de toi, pour moi ne trouvent pas de repos.

François-Victor Hugo affiche une prose dont les alinéas seuls sont censés rappeler des strophes. Il ramène le sonnet anglais à un sonnet à l'italienne : deux quatrains, deux tercets. Il suit exactement le sens des mots et ne semble rechercher ni l'imitation d'une métrique, ni une culture d'assonances. Mais il introduit des répétitions absentes de l'original : deux fois *voyage*, deux fois *ombre*. Il n'évite pas un alexandrin : *car alors mes pensées, loin du lieu où je suis*, suivi d'un hémistiche *entreprennent vers toi*, et d'un huit, *un religieux pèlerinage*. La suite, du non compté, jusqu'à un dernier douze : *Ainsi, hélas ! le jour, mon corps, la nuit, mon âme*. Du coup, il a ajouté *ainsi*. Pour *ton* ombre, il suit une correction généralement apportée au Quarto : *thy* pour *their*. À part les quelques détails qui poussent au vers, sa prose vise le sens seul.

Gide disait, de la traduction de François-Victor Hugo en général : « Si, pour sauver l'exactitude, il sacrifie parfois mouvement, rythme et poésie, du moins sa traduction permet-elle de pénétrer au plus épais du taillis[23]. » Ce qui passait, au théâtre, va au plus mal, pour les poèmes.

23. Dans son avant-propos aux *Œuvres Complètes*, Gallimard, 1959, p. XIII.

Charles-Marie Garnier, 1906

ESSAI D'UNE INTERPRÉTATION

XXVII

Accablé de fatigue, au lit je me retire,
Asile reposant du vagabond lassé ;
Mais je reprends ma route en ma tête en délire
Et mon esprit s'épuise en mon corps harassé.

Alors mon âme en peine erre vers ta demeure
Et vers toi s'achemine en pèlerin dévot :
Elle tient mes cils lourds ouverts au fil de l'heure
Et je fixe la nuit, nuit des yeux toujours clos ;

Ma vue imaginaire et mes regards sans vue
Font rayonner ton ombre, – étincelant joyau,
Agrafé dans le crêpe épais et lourd des nues,
Qui rend la nuit plus jeune et son grand deuil plus beau.

Le jour, sans nul repos mon corps pour moi se lasse,
Et, la nuit, c'est pour toi que mon cœur se harasse.

En 1926, Garnier modifie le vers 4 en *Qui peine, si ta peine, ô mon corps, a cessé* ; le v. 5, en *Alors mon âme fuit ma lointaine demeure* ; et, au vers 11, change l'adjectif *lourd* en *mort*. Il élimine la typographie qui isolait les quatre strophes et suit la typographie anglaise traditionnelle.

Son alexandrinisation est bourrée de chevilles : *en délire* (3), *Qui peine, si ta peine* (4) est un effet ajouté, comme le *ô* (mon corps), *âme*, pour *thoughts*, *au fil de l'heure* (7), *nuit des yeux toujours clos* (8), répétition de *nuit* et *clos* pour l'homophonie avec *dévot, Agrafé dans le crêpe épais et mort des nues* est tout entier du strass à la place du *joyau*, les comparatifs *plus* jeune, *plus* beau sont aussi là pour faire nombre, et du coup la structure rhétorique des deux derniers vers anglais est défaite.

Dévot : clos, vue : nues, ne seraient pas d'époque. Mais ce n'est qu'un détail. *Peine-peine* et *nuit-nuit* tentent de rattraper une préciosité perdue, mais en ajoutant. C'est du faux. Et *reposant* (2) est faible.

Tout cela d'ailleurs est plat. Le poème est mort pour cause d'alexandrin.

Pierre Jean Jouve, 1955

XXVII

Harassé par l'effort je me hâte à ma couche, cher repos pour les membres qu'a usés la peine, mais alors commence en ma tête un voyage qui exerce l'esprit quand jeu du corps faiblit.

Car mes pensées loin de là où je suis entreprennent vers toi dévôt pèlerinage, maintenant élargies mes paupières tombantes, et fixent les noirceurs que l'aveugle sait bien.

Cependant de l'esprit la vue imaginante, sur mon aveugle vue a projeté ton ombre, qui joyau suspendu à la nuit ténébreuse fait belle la nuit noire, jeune son visage vieux.

Hélas! ainsi de jour mes membres, de nuit mon esprit, par toi, aussi par moi, ne connaissent répit.

Cette prose est en réalité presque entièrement faite d'alexandrins, obtenus par une syntaxe-pour-la métrique : le *à* procurant une élision dans *Harassé par l'effort je me hâte à ma couche*; ou l'absence médiévalisante d'article avant *jeu* dans *qui exerce l'esprit quand jeu du corps faiblit*, et avant *dévôt* dans *entreprennent vers toi dévôt pèlerinage*, et avant *répit* dans *par toi, aussi par moi, ne connaissent répit*; ou l'inversion, *Cependant de l'esprit la vue imaginante*.

Voici les syllabismes de la première « strophe » : 12, 12 (avec césure enjambante), 5-6, 12; deuxième : 10, 12, 12, 12; troisième : 12, 12, 12, 6, 7; distique final : 8, 5, 12.

Peu d'effets prosodiques : *couche-cher, voyage-jeu, pèlerinage-élargies, aveugle-vue*. Mais maintien, guère de prose, de l'homophonie finale *esprit-répit*.

Perte de rythmes sémantiques, avec *sait* bien, pour *see*-sight, détaché ainsi de *la vue*. Mais contre-concordance avec deux fois *aveugle* pour *the blind* et *sightless*. Maniérisme d'*imaginante* pour *imaginary*.

Comme dans les ballades de Paul Fort, des vers en typographie de prose. Mais une séparation entre les strophes qui repoétise le déversifié.

Une poétique du compromis. Une traduction poudre-aux-yeux. Poème pour le culturel.

Jean Fuzier, 1959

27

De fatigue accablé, vers mon lit je m'élance,
Repos cher à mon corps que la route a lassé,
Mais dans ma tête alors un voyage commence,
Où peine mon esprit quand mon corps a cessé ;
Voici que mes pensers, des lointains que je hante,
En zélés pèlerins s'acheminent vers toi,
Grand'ouvertes tenant mes paupières pesantes,
À scruter cette nuit que seul l'aveugle voit,
Sauf que de mon esprit la vue imaginaire
Vient présenter ton ombre à mes yeux sans regard
Et lors, comme un joyau dans la nuit qu'elle éclaire,
Elle rend jeune et beau son visage hagard ;
Et mes membres le jour, et la nuit mon esprit,
De mon fait ou du tien ne trouvent de répit.

Les vers sont là, les rimes, correctes aussi. Mais le je ne sais quoi n'y est pas. Si je cherche pourquoi, je trouve que le traducteur a *amélioré* l'original : il lui a enlevé ses répétitions. Répétition de *work* au vers 4, le premier traduit par *peine*, le second, effacé ; répétition dans *sight* (v. 9) et *sightless* (v. 10), *vue* et *sans regard* ; répétition, trois fois, de *night* (v. 11, 12, 13), n'en reste que deux ; répétition de *limbs* (v. 2 et 13) : *corps* (v. 2), *membres* (v. 13). Un gain : *seul* l'aveugle, pour *do*. Vu d'un peu plus près encore, le vers a mangé le poème, et le sens – c'est la versification qui a gagné : *la nuit qu'elle éclaire* n'a plus de rapport avec *ghastly*, tout comme *hagard* pour *old* (et tout le vers 13) : c'est pour la rime. La rime est la frime.

Gide disait bien, en avant-propos du volume : « Tout ce qui se lovait d'élan poétique dans ce resserrement extrême n'est plus dès lors qu'un ressort détendu. La logique [ici, la métrique] y est satisfaite ; mais le charme n'opère plus. Un appesantissement de tardigrade couvre en claudicant l'espace que le vers shakespearien a franchi d'un bond » (p. IX).

Henri Thomas[24], *1961*

LES SONNETS

27

Lourd de fatigue, je me hâte vers mon lit,
Douce relâche pour les membres harassés,
Mais dans ma tête alors un voyage commence,
Labeur de l'âme, quand celui du corps s'achève.

Car mes pensées alors, du lointain où je suis,
Vers toi s'en vont en un fervent pèlerinage,
Et forcent ma paupière alourdie à s'ouvrir
Pour regarder le noir que les aveugles voient,

Excepté que mon âme imagière présente
Ton fantôme à mes yeux privés de la lumière.
Par lui, joyau dans les ténèbres, la nuit noire
Est belle, et son vieux visage devient nouveau.

Ainsi, vois, de jour les membres, de nuit l'esprit,
Songeant à toi, songeant à moi, n'ont point de trêve.

Des vers, mais d'une métrique mêlée, selon une modernité composite postérieure au symbolisme, virtuelle plus que réelle, au sens où elle ne correspond au langage d'aucun poète contemporain, y compris Henri Thomas lui-même, et ne correspond pas non plus à celui d'un poète élisabéthain. Il faudrait, pour y voir des alexandrins, poser une césure après *je* au vers 1, après *jour* au vers 2, après *quand* au vers 4, c'est-à-dire chaque fois après des proclitiques inaccentués : dès le départ, on ne sent donc aucune contrainte métrique, et c'est naturellement le rythme linguistique qui s'installe. Mais le vers 3 est un alexandrin 6-6, tout comme les vers 5, 7, 8 – le sixième aussi, mais non classique. Puis 9 et 10 sont 6-6, le 11 a la sixième syllabe sur *les* (ténèbres), comme le 13 sur *les* (membres) ; au vers 12, la césure (virtuelle) est au milieu du *visage*, et le dernier vers fait un bel effet de rejet à la césure, sur *à moi*.

Pas de rimes, pas même au distique final. Aucune trace des

24. *Les Sonnets*, traduction d'Henri Thomas, dans W. Shakespeare, *Œuvres complètes*, Paris, éd. Formes et reflets, 1961, t. 7 ; Le Club français du livre, 1983.

intensités rythmiques et prosodiques de l'original. Mais aucun archaïsme de syntaxe non plus pour faire vieux. Le mouvement rhétorique y est, particulièrement pour le dernier vers. Mais c'est le-lexique-pour-la-métrique qui a fait la contre-concordance de *l'âme* (au vers 4) pour *mind* et *mon âme* pour *my soul* au vers 9, et la répétition de *songeant* au dernier vers. *Imagière* est une trouvaille.

Le tout est pourtant, avec sa maîtrise versificatoire, un simulacre, sans historicité. Qu'accroît la séparation des strophes. La rhétorique y est, pas la poétique.

Armel Guerne, 1964

XXVII

Las des activités, je me hâte à mon lit,
Ce cher repos d'un corps harassé du voyage ;
Mais un autre voyage, alors, commence dans ma tête
Et m'occupe l'esprit quand meurt l'occupation du corps.

Car alors mes pensers, d'aussi loin que je sois,
Entreprennent vers toi un pieux pèlerinage,
Tenant ouverte en grand ma paupière alanguie
Qui fixe la ténèbre où l'aveugle regarde.

C'est là que l'œil imaginaire de mon âme,
À mes yeux sans regard présente ton image
Qui se suspend, tel un joyau, dans la nuit fantomale,
Embellit sa ténèbre et rajeunit son vieux visage.

Ainsi mon corps le jour durant, et la nuit mon esprit
Ne trouvent nul repos par ta faute et la mienne.

Avec Armel Guerne, la situation empire, par la cacophonie historique. Alexandrins classiques, les vers 1, 2, 5-6-7-8, 10, 14. Mais les vers 3 et 4 sont du non compté. De la prose. Au vers 9, la césure tomberait sur la deuxième syllabe de *imaginaire*. Mais il n'y a aucune raison métrique ou poétique d'en faire un vers de Verlaine. Et les vers 11-12-13 sont des lignes, non des vers – notion, en soi, nullement péjorative. À ces modernismes se conjugue l'archaïsme postiche *à (mon lit),* les *pensers*, classicisme isolé et non nécessaire. N'est là que pour l'apparence. Et ce joyau

de l'écriture artiste fin de (XIX[e]) siècle, *la* ténèbre, *sa* ténèbre, redoublé, qui fait, en plus, une contre-concordance pour *darkness* et *night*, deux mots bien ordinaires transmués en dialecte littéraire, que rejoint *fantomale*, sans oublier un contresens dans la sémantique de position, qui remplace la fin sur *no quiet find* par *la mienne* (de faute). Aucune recherche prosodique ou rythmique décelable, par rapport aux temps forts de l'original, et pas de rime, non plus pour le distique de la fin. Un mixte des deux académismes, celui du néo-classique, où s'inscrit la typographie strophique, et celui de la modernité.

Jean Rousselot, 1975

27

Épuisé par l'effort, au lit je vais en hâte ;
Cher repos pour les membres las de voyager ;
Mais en ma tête, alors, commence autre voyage,
Bougeant l'esprit quand le corps cesse de bouger.

Car alors mes pensées, loin du lieu où je suis,
Pieux pèlerinage entreprennent vers toi
Et forcent, grands ouverts, mes yeux tout alanguis
À fixer la ténèbre où les aveugles voient.

Pourtant la vue imaginaire de mon âme
À mes aveugles yeux vient présenter ton ombre
Qui, joyau suspendu dans l'affreuse nuit sombre,
Fait belle celle-ci, et neuf son vieux visage.

Hélas, mon corps le jour, et mon âme la nuit
De ton fait et du mien n'ont ainsi nul répit.

À voir le résultat, on peut se demander s'il valait la peine de refaire, en l'améliorant, ce qu'avait fait Armel Guerne. Toujours *la ténèbre*, mais une fois seulement, et deux suppressions d'article pour la métrique : *commence autre voyage* et *Pieux pèlerinage*. Mais une diérèse, plutôt forcée, pour faire de *pieux* deux syllabes. L'alexandrin toujours, mais cette fois douze sur quatorze. Le vers 3 a douze syllabes, à condition de compter *cesse* comme s'il y avait la contrainte métrique qui justement n'y est pas. Ce n'est donc guère un alexandrin. Le vers 9 joue les alexandrins romantiques

qu'on croyait sans césure, mais on les lit autrement maintenant. Pour moi, c'est de la prose. Pas de rime au premier quatrain, mais des rimes au second, et au troisième, sans vergogne, *ombre* et *sombre*, assonance pour *âme* et *visage*, et pour le distique. Deux contre-concordances, pour *voyager (travel)* et *voyage (journey)*, les *aveugles (the blind)* et *mes aveugles yeux (sightless view)*. C'est la disparate habituelle. L'opposé même d'un système de discours. En quoi ce sont approximativement des vers, et même des strophes, mais toujours pas un poème.

Jean-François Peyret, 1990

Épuisé de fatigue je me hâte vers mon lit,
Doux repos pour mes membres fourbus par le chemin ;
Alors dans ma tête commence un autre voyage,
Travail de l'esprit après le travail du corps.

Car alors mes pensées, loin du lieu où je suis,
En fervent pèlerinage s'acheminent vers toi,
Empêchant de tomber mes paupières alourdies,
Pour scruter ces ténèbres que les aveugles voient.

Cependant la vue de mon imagination
À ma vision sans yeux fait apparaître ton ombre,
Qui, comme un joyau pendu dans la nuit fantômale,
Rend belle la nuit noire et neuf son vieux visage.

Hélas ! ainsi les membres le jour, l'esprit la nuit
De ton fait et du mien, ignorent le répit.

Après s'être tant gaussé du vers national, Jean-François Peyret devait se garder d'en faire. Dès le début, ses lignes ressemblent à des vers mais ne sont pas des vers. C'est une diction de prose, pour le premier quatrain. Mais la typographie versifie, et continue de séparer les strophes. Le résultat est un ton familier, celui du parlé. Non sans une certaine platitude.

Mais tout change au second quatrain. Le premier vers est un alexandrin 6-6 ; le second aussi, en comptant une césure dite épique, beaucoup pratiquée par les symbolistes, et *pèl(e)rinage* donc pour trois syllabes, diction du parlé ; le troisième est un douze encore, à condition de traiter la dernière syllabe inaccentuée

de *paupières* comme une finale, qui ne compte pas ; le quatrième recommence ce que fait le second. Et ils riment, un peu pauvre, mais ils riment. Un hiatus, *lieu où*.

Au troisième quatrain, ce n'est pas une visée de diction sur scène qui aurait le ridicule de compter *Cependant la vue de*, six, *mon i-magi-nation*, six. Moi, j'entends qu'il n'y a pas de césure, qu'on n'a pas l'idée de compter, et que si on comptait, ça ferait onze. Du coup, le vers suivant est peut-être, si on compte, 6-7. Le troisième n'a aucune métrique. Le quatrième en a. Plus de rimes.

Le vers 13 refait ce que fait le vers 2, et le vers 8, un alexandrin approché. Le dernier termine en métrique. Et tous les deux riment.

Ainsi, Peyret fait le contraire de ce qu'il dit. En réalité, il suit exactement l'énoncé du poème. Dans l'oralité du parlé, sourde à l'oralité de la signifiance. Il a perdu au passage le rapport entre *sight* et *sightless*, avec *la vue* et *sans yeux*. La technique est caricaturalement composite : ne rime pas, rime, ne rime pas, rime.

Pour une visée théâtre, il y a là une grande erreur sur la théâtralité du langage, qui passe inentendue.

Jean Malaplate, 1992

XXVII

Accablé de labeur, sur mon lit je me jette,
Doux repos pour mon corps par la route harassé ;
Mais un voyage alors recommence en ma tête :
L'esprit œuvre à son tour quand le corps est lassé.

En effet mes pensers, si loin que je m'absente,
Vont, zélés pèlerins, retourner jusqu'à toi,
Grande ouverte tenant ma paupière pesante
Sur cette obscurité que l'aveugle aperçoit.

Cependant, dans mon âme, un regard chimérique
Vient montrer ton fantôme à mes aveugles yeux
Comme un joyau, pendu dans la nuit fantastique,
Rend belle cette nuit, neuf son visage vieux.

Par moi, par toi, le jour mon corps, la nuit mon âme,
Se voient ainsi privés du repos qu'ils réclament.

La dernière en date, à ma connaissance, des variations sur les sonnets de Shakespeare montre amplement, s'il fallait encore s'en convaincre, qu'il n'y a pas de progrès en traduction, pas plus qu'en art en général. Pourtant, il y a bien une historicité des concepts et des pratiques du langage. Mais elle n'est pas la même pour tous. La manière de Malaplate n'est pas différente de celle de Charles-Marie Garnier, en 1906 (encore celui-ci s'est-il corrigé vingt ans plus tard). Ici, c'est toujours une séparation typographique entre les strophes, bâtarde entre le sonnet anglais et le sonnet italien et français.

Une versification correcte, et monotone, tenue presque jusqu'au bout, césures, règles d'élision, sinon pour la rime finale, non classique. Petites chevilles : *aperçoit* pour *see*, et *cette* nuit. Et tout le dernier vers, obtenu par une grosse cheville : *se voient ainsi* et *qu'ils réclament*. Mais le tout passe, le compliment est bien tourné.

Toujours la contre-concordance pour *l'aveugle* et *mes aveugles yeux*, de *the blind* et *sightless*.

Tout est dit, et pourtant il y manque le poème. Justement parce que le dit est tout, et que les réseaux de signifiance rythmique-prosodique se sont absentés d'un discours rhétorique, néo-classique : *Accablé de labeur, doux repos*, le singulier *ma paupière*. Le dix-huitième siècle n'est pas fini.

Sonnet 30

30

When to the Seſſions of ſweet ſilent thought,
I ſommon vp remembrance of things paſt,
I ſigh the lacke of many a thing I ſought,
And with old woes new waile my deare times waſte:
Then can I drowne an eye(vn-vſ'd to flow)
For precious friends hid in deaths dateles night,
And weepe a freſh loues long ſince canceld woe,
And mone th'expence of many a vanniſht ſight.
Then can I greeue at greeuances fore-gon,
And heauily from woe to woe tell ore
The ſad account of fore-bemoned mone,
Which I new pay as if not payd before.
But if the while I thinke on thee (deare friend)
All loſſes are reſtord,and ſorrowes end.

30

1. When to the *s*essions of *s*wee*t s*ilen*t th*ought,
2. I *s*ummon up remembran*c*e of *th*ings past,
3. I *s*igh the lack of many a thing I *s*ought,
4. And *w*ith old *w*oes new *w*ail my dear *t*ime's *w*aste :
5. Then can *I* drown an *eye* (unus'd to *fl*ow)
6. *F*or precious *f*riends hid in *d*eath's *d*ateless ni*g*ht,
7. And *w*eep a*f*resh *l*ove's *l*ong *s*ince cancell'd *w*oe,
8. And *m*oan th'expen*s*e of *m*any a *v*anish'd *s*ight.
9. Then can I *gr*iev*e* at *gr*iev*a*nces *f*oregone,
10. And heavily *f*rom *w*oe to *w*oe *t*ell o'er
11. The *s*ad account of *f*ore-*b*e*m*oaned *m*oan,
12. Which I new *p*ay as i*f* not *p*aid *b*efor*e*.
13. *B*ut i*f th*e while I think on *th*ee (dear *f*riend)
14. *All losses* are *restor*'d, *and sorrows end.*

Le sonnet 30 était distingué par Jean Fuzier, dans son analyse de l'art de Shakespeare, pour l'adaptation « parfaite de cette harmonie aux sentiments et aux émotions que sa fonction est de souligner » (livre cité, p. 125). Jean Malaplate note : « Ce sonnet, malgré sa métaphore longuement filée sur le tribunal de la mémoire, est un des plus prenants du recueil. » *Malgré…*

Il est fort par sa signifiance, particulièrement serrée, prosodique et rythmique : les contre-accents *sweet silent*, les paquets d'accents, trois et quatre du vers 4, *death's dateless, love's long since cancelled, thee dear friend All losses*, suite de cinq accents – contre-accent enjambant. Et les nombreux couplages prosodiques. Dont la métaphore filée du tribunal est inséparable. Certainement un des plus forts du recueil, dont ne s'est pas pour rien échappée la suite fameuse (elle a servi pour traduire le titre *À la recherche du temps perdu) remembrance of things past.*

Henri Meschonnic

SONNET 30

Quand aux sessions du silencieux penser,
Sommant le souvenir de ce qui passe,
Je cherche après tout ce que j'ai passé,
Sur mes douleurs je pleure et je repasse :
Alors je peux noyer un œil (séché)
Pour mes amis cachés dans la nuit morte,
Pleurer encor sur l'amour arraché,
Gémir de ne plus voir ce qu'on emporte.
Je peux souffrir à neuf de mes douleurs,
Et pesamment compter toutes mes peines
Le triste compte et mes tristes malheurs,
Payé déjà pour rien de peines vaines.
Mais si alors je pense à toi (ami)
Tout me revient, le chagrin est fini.

François-Victor Hugo

XLIV

Quand, aux assises de ma pensée doucement recueillie, j'assigne le souvenir des choses passées, je soupire au défaut de plus d'un être aimé, et je pleure de nouveau, avec mes vieilles douleurs, ces doux moments disparus.

Alors je sens se noyer mes yeux inhabitués aux larmes en songeant aux amis précieux perdus dans la nuit sans fin de la mort. Je rafraîchis sous les pleurs des chagrins de cœur dès longtemps effacés, et je gémis sur l'absence de plus d'une image évanouie.

Alors je me lamente sur les lamentations passées, et je refais péniblement de douleur en douleur le triste compte des souffrances déjà souffertes,

Et je le paye de nouveau comme s'il n'était pas déjà payé. Mais si pendant ce temps je pense à toi, cher ami, toutes mes pertes sont réparées et tous mes chagrins finis.

Prose, sans compter. Le sens, en fuyant même les sollicitations prosodiques : *recueillie*, non « silencieuse ». Tout le sens et rien que le sens. Sinon l'assonance finale *ami-finis*. C'est justement la recherche du sens qui a fait rechercher un ordre du sens originel, d'où la numérotation, changée.

Charles-Marie Garnier

XXX

Quand je fais comparoir les images passées
Au tribunal muet des songes recueillis,
Je soupire au défaut des défuntes pensées,
Pleurant de nouveaux pleurs les jours trop tôt cueillis.

Des larmes oublieux, mon œil alors se noie
Pour des amis celés dans la nuit de la mort,
Rouvre le deuil de l'amour morte et s'apitoie
Au réveil sépulcral des intimes remords.

Je souffre au dur retour des tortures souffertes,
Je compte d'un doigt las, de douleur en douleur,
Le total accablant des blessures rouvertes
Et j'acquitte à nouveau ma dette de malheur.

Mais alors si mon âme, Ami, vers toi se lève,
Tout mon or se retrouve et tout mon deuil s'achève.

Garnier a beaucoup corrigé, en 1926 : preuve qu'il tenait à ce sonnet. Au vers 4 *trop tôt cueillis* devient *évanouis* (avec diérèse) ; v. 5, *Pleurant de nouveaux pleurs* devient *Aux larmes étranger*, il abandonne la répétition de l'original ; le v. 8 devient *Payant sa dette aux disparus soumis au sort*, tout autant sans rapport avec le texte ; au v. 10, *de douleur en douleur* devient *de malheur en malheur*, et *malheur* du v. 12 change pour *douleur*. Quant au dernier vers, il s'approche enfin du texte : *Toute perte se comble et tout chagrin s'achève.*

Garnier a quelques rencontres heureuses : *défaut-défuntes*, mais il cheville beaucoup, pour faire l'alexandrin et les rimes. Et tout est dit.

Pierre Jean Jouve

XXX

Quand, aux assises du doux silence pensant, j'appelle en souvenir les choses passées, je soupire l'absence de plusieurs choses cherchées, nouvelles plaintes sur vieux chagrins dilapident mon cher temps ;

Alors je puis mouiller mon œil, rebelle à couler, pour les précieux amis cachés dans la nuit sans date de la mort, pleure nouvellement peine d'amour perdue, lamenter la dépense de bien des choses disparues ;

Alors je puis mener le deuil des deuils passés, redire lourdement, de malheur à malheur, le triste compte de lamentation déjà lamentée, que je paie à nouveau comme si non payé.

Mais qu'entre temps je pense à toi, ô cher ami, la perte est réparée et le chagrin fini.

Jouve commence en prose. Du moins à première vue. À l'écoute, *Quand, aux assises du doux silence pensant*, à diction lente – la poésie est un ralentisseur – c'est un douze. Caché. À diction parlée, un décasyllabe. D'ailleurs suivi d'un six-quatre, puis six, et six, la suite dans l'impair. Le deuxième quatrain va huit, cinq, six *(pour les précieux amis)*, la suite non reconnaissable comme un nombre jusqu'à *mort*, puis un alexandrin, là où il remet du Shakespeare, *pleurer nouvellement peine d'amour perdue*, et six-huit. Quant au troisième quatrain, c'est clairement quatre fois douze. Et un distique de deux fois douze assonancés. Le *ô* de *ô cher ami* est un ô-pour-la-métrique.

Ce n'est donc pas *vraiment* la prose qui différencie sa traduction des traductions en vers. Plutôt le sens de la signifiance qui tient, au début, a*ss*ises-*s*ilence pen*s*ant, *s*oupire l'ab*s*en*c*e; le deuxième quatrain est plus pauvre, mais le troisième plus chargé, dans la série *d*euil *d*es *d*euils-re*d*ire lour*d*ement, *d*e…, *d*e lamentation *d*éjà.

Le tout n'est pas préservé de quelques couacs : *plusieurs choses cherchées, mon cher temps, comme si non payé*, et *sans date* fait peu de sens, et pas le sens.

Jean Fuzier

30

Au muet tribunal de la douce pensée
Quand sont mes souvenirs à comparoir cités
Je soupire au défaut de mainte chose aimée,
Vieux maux où je déplore à neuf mon cher passé.
Sur amis qu'à jamais la mort en sa nuit cèle
Je puis noyer un œil malhabile à couler,
Sur chagrins d'amour morts verser larmes nouvelles,
Gémir sur maint objet à ma vue enlevé.
Je suis en peine alors de peines oubliées;
De malheur en malheur pesamment je refais

Pour la payer encor, bien que déjà payée,
La somme de ces pleurs qu'autrefois j'ai pleurés :
Mais si je pense à toi, tout ce que je perdis
M'est rendu, cher amour, et mon chagrin finit.

Le vers est la seule chose visée, et la rime. Le vers est obtenu au prix de quelques pseudo-archaïsmes pour-la-métrique : l'inversion de *sont* au vers 2, la suppression de prédéterminant devant *amis* (v. 5), et au vers 7, *Sur chagrins, verser larmes*. La césure sixième est une convention partout respectée, avec le *encor* (v. 11) classique. En fait de rimes, ce sont plutôt des assonances, visiblement par une carence technique qui a plutôt accueilli le hasard linguistique des participes passés. Du coup, par à peu près, elles sont toutes en *-é*, sauf *cèle* (archaïsme commode ici) et *nouvelles*. Et *refais*.

C'est du sens versifié, et la versification est mauvaise, sans historicité. Appliquée. Sur le poème.

Henri Thomas

30

Quand devant les douces, taciturnes pensées,
Je convoque les souvenirs des jours passés,
Je soupire sur la perte de maints amours,
Renouvelant ma peine au songe des années.

Lors puis-je bien pleurer, moi qui n'en ai coutume,
Les précieux amis dans l'éternelle nuit
Celés, les douleurs même enfuies depuis longtemps,
Et gémir au Trésor perdu de maints visages

Lors me peinent encor tels maux qui ne sont plus,
Et je vais, las, de peine en peine, recomptant
La morne somme des chagrins et ces soupirs
Qu'à nouveau je leur donne, oubliant que déjà…

Mais qu'alors mon esprit te retrouve, ami cher,
Je n'ai plus rien perdu, mes peines sont finies.

La différence est grande, avec Henri Thomas : il n'a pas essayé de mimer laborieusement des vers néo-classiques, académiques. C'est avec le poème qu'il est en contact, par le sens de la

sémantique sérielle (douces, taciturnes pensées, souvenirs, passés, soupire sur, songe). Le choix du vers blanc laisse les hasards de la langue : *pensées-passés*. Il a évité la platitude-pour-la-rime, à la fin, en inversant à dessein *ami cher*, qui intériorise l'homophonie avec *finies*. Son vers a du mouvement – c'est-à-dire de l'émotion – par les rejets et enjambements (aux vers 5-6, 10-11, 11-12). Ce n'est pas sans une légère ambiguïté par rapport au jeu classique et non-classique des vers : la sixième position sur la deuxième syllabe de *douces* n'est pas classique, non plus que dans *Souvenirs* ou sur *la* (perte), ou *des* (au vers 11) ; mais la diérèse qui fait trois syllabes de *précieux* est classique. Surtout, son effet est juste. La prosodie justifie même *Celés*, pour « cachés ». Il y a un peu de bric-à-brac, mais on entend quelque chose du poème.

Armel Guerne

XXX

Quand au doux tribunal silencieux de ma pensée
J'assigne le ressouvenir des choses du passé,
Je soupire à l'absence de tant d'êtres chers,
Pleurant de neuf le vieux chagrin de mes jours enfuis.

Je puis alors mouiller mon œil, assez peu fait aux pleurs
Tant j'ai d'amis précieux dans la nuit sans fin de la mort,
Repleurant des chagrins, depuis longtemps éteints, du cœur,
Plaignant la perte de tant de regards évanouis.

Je me lamente alors sur les lamentations passées
Et refais lourdement, de douleur en douleur,
Le total affligeant des vieilles afflictions,
Que j'acquitte à nouveau quand il fut acquitté.

Mais si dans cet instant je songe à toi, mon cher ami,
Toutes pertes sont réparées, et tous chagrins finis.

Approximations d'alexandrins, approximations de rimes, intention de poème, c'est ce que présente cette traduction. Elle ne joue pas le vers classique, mais six fois le vers commence sur un six (v. 1, 3, 6, 7, 9, 13), et les vers 10-11-12 sont des alexandrins, après des séquences qui jouent un mixte de métrique et de non métrique. Si on comptait, le premier quatrain a un 6-7, un

8-6, un 6-5, et un 8-5. Au deuxième, 8-6, 6-7, 6-8, et la dernière ligne n'incite pas à compter. La visée principale est visiblement une forme de rime, assonance plutôt, fortement chevillée au vers 7 avec *du cœur* disjoint de ses *chagrins* pour sonner avec *pleurs*. La course à la rime comme signe du poétique finit sur une platitude, langage de la vie courante : *mon cher ami*. C'est la notion d'équivalence dans son signe descendant.

Jean Rousselot

30

Quand, aux assises recueillies de la mémoire,
J'assigne en souvenir les choses du passé,
Je soupire car mainte manque au comparoir :
Sur vieux mal, plainte neuve, et mon temps est gâché ;

Alors je puis mouiller mon œil, pourtant rebelle,
Pour mes amis cachés en la nuit éternelle
Et pleurer derechef d'anciens maux d'amour,
Lamenter mainte image effacée pour toujours.

Alors d'anciens deuils je me puis endeuiller,
Refaire lourdement, de douleur en douleur,
Le triste relevé des pleurs déjà pleurés
Et, moi qui l'ai payé, m'en refaire payeur.

Mais je pense à toi, ce faisant, cher ami,
Toute perte est comblée et le chagrin fini.

C'est aussi le composite dans les vers. L'alexandrin, et même avec injonction de diérèse, quelque peu factice, il faut le dire, pour *an-ci-ens*, deux fois (aux vers 7 et 9), non sans un peu de désordre – c'est-à-dire de modernisation – dans les rimes, alternées au premier quatrain et au troisième, plates au second. Le sens, la rhétorique y sont. Rien à leur reprocher. Sinon la lassitude de courir en vain après le poème.

Jean-François Peyret

Quand aux assises silencieuses de la douce pensée,
Je convoque le souvenir des choses du passé,
Je soupire le manque de bien des choses désirées
Plaintes nouvelles sur les anciens regrets de mon cher temps perdu.

Alors je peux mouiller un œil, peu coutumier des larmes,
Pour les amis précieux cachés dans la nuit infinie de la mort
Et pleurer de nouveau les peines d'amour depuis longtemps éteintes
Gémir sur la dépense de maint objet dont la vue est perdue,

Alors je peux souffrir de souffrances en allées
Et lourdement de malheur en malheur refaire
Le triste compte des lamentations déjà lamentées
Que je paye à nouveau comme si je les ne les avais déjà payées.

Mais que je pense seulement à toi, ami cher,
Mes pertes me sont rendues et ma tristesse finit.

La première ligne, toute mimétique versificatoire écartée, balance, à la Henri de Régnier, trois finales inaccentuées *(assises, silencieuses, douce),* selon une série prosodique (a*ss*ises, *s*ilen*c*ieuses, dou*c*e pen*s*ée, *s*ouvenir, pa*ss*é, *s*oupire, an*c*iens) qui installe une atmosphère sémantique. Un poème commence. Dans une diction mixte (possible) du parlé (*Je convoque le souvenir* - six syllabes) et de la métrique (*des choses du passé* - six), c'est une sorte de compromis entre le vers et le parlé qui continue. Au deuxième quatrain, la première ligne commence par un huit, et chacun des vers suivants commence par un six (hémistiche d'alexandrin), suivi d'une expansion sans compter. Au troisième quatrain, le premier et le quatrième vers font de même, le second fait 4-6-2, le troisième est non métrique, comme les deux vers de la fin. Image rythmique du ton, qui va du soutenu à l'affaiblissement du tonus poétique dans une certaine platitude parlée : *de bien des choses désirées* (v. 3), *dont la vue est perdue* (v. 8), *comme si je ne les avais pas payées*. La traduction n'a pas tenu. Tenu le poème.

Jean Malaplate

XXX

Au tribunal des doux pensers silencieux
Lorsque des jours passés j'évoque souvenance,
Maint objet fait défaut qui me fut précieux,
J'ajoute un nouveau deuil à l'antique souffrance.

Je vois couler ces yeux qui n'avaient plus de pleur
Sur plus d'un ami cher qu'a pris l'ombre éternelle
Et mes peines d'amour retrouvent leur ardeur;
Pour tant de biens perdus mon deuil se renouvelle.

Je puis gémir alors sur des griefs passés,
Redire pesamment, de misère en misère,
La mémoire attristant des pleurs déjà versés
Que j'acquitte à nouveau, comme la fois première.

Que cependant je pense à toi, mon doux ami,
Toute perte est comblée et tout chagrin fini.

Les vers sont sans reproche, au prix du maniérisme des diérèses *(si-len-ci-eux, pré-ci-eux),* du simili médiévisme *(j'évoque souvenance).* Leur aisance même a plus la fadeur de quelque petit maître d'une fin de grand siècle, *Je vois couler ces yeux qui n'avaient plus de pleur*, que l'énergie contenue, l'âpreté du sonnet de Shakespeare. Et même la trouvaille, *mon doux ami*, pour éviter le cliché du *cher ami*, se retourne contre le poème, en ajoutant une joliesse à sa fadeur.

Le lecteur n'a pas oublié que c'est un poème qu'il fallait traduire.

Sonnet 71

71

NOe Longer mourne for me when I am dead,
Then you ſhall heare the ſurly ſullen bell
Giue warning to the world that I am fled
From this vile world with vildeſt wormes to dwell:
Nay if you read this line,remember not,
The hand that writ it,for I loue you ſo,
That I in your ſweet thoughts would be forgot,
If thinking on me then ſhould make you woe.
O if(I ſay)you looke vpon this verſe,
When I (perhaps) compounded am with clay,
Do not ſo much as my poore name reherſe;
But let your loue euen with my life decay.
Leaſt the wiſe world ſhould looke into your mone,
And mocke you with me after I am gon.

71

x / x / x / x / x /
1. No longer *m*ourn for *m*e when I am dead,
x / x / x / x / x /
2. Than you shall hear the *s*urly *s*ullen bell
x / x x x / x / x /
3. Give *w*arning to the *w*orld that I am fled
x x / / x / x / x /
4. From this *v*ile *w*orld *w*ith *v*ilest *w*orms to d*w*ell :
/ x x / x / x / x /
5. *N*ay if you *r*ead this line, *r*emember *n*ot,
x / x / x x / / x /
6. The hand that writ it, for I love you so,
x / x x / / x x x /
7. That I in your sweet thoughts would be forgot,
x / x x / / x / x /
8. If thinking on me then should make you woe.
/ / x / x / x / x /
9. O if (I say) you look upon this verse,
x / x / x / x / x /
10. When I (perhaps) compounded am with clay,
x / x / x x / / x /
11. Do not so much as my poor name rehearse;
x / x / / x x x / x /
12. But let your love even with my life decay.
/ x / / x / x x x /
13. Lest the *w*ise *w*orld should look into your *m*oan,
x / / x / / x / x /
14. And *m*ock you with *m*e after I am gone.

Les trois premiers vers égrènent la réalisation du patron métrique en évocation de la monotonie du glas. Le rythme fait une motivation du sujet par le couplage entre *m*ourn et *m*e (v. 1), comme entre *m*oan-*m*ock-*m*e aux deux derniers vers, la position accentuée du I (vers 1, 3, 6, 7, 10) et *me*, au vers 8. Contre-accents : *vile world* (v. 4), *I love* (v. 6), *sweet thoughts* (v. 7), *me then* (v. 8), *O if* (v. 9), *poor name* (v. 11), *love e*ven (v. 12), *wise world* (v. 13) – contre-accent rythmique et prosodique – et, au dernier vers *mock you* (contre-accent possible) et *me after*. Autant de points forts de signifiance.

Henri Meschonnic

71

Après ma mort ne pleure pas plus tard,
Que bat le glas qui bat morne à mourir
Au monde vil annonçant mon départ
Parmi les vers plus vils pour y finir :
Et si tu lis ceci, lors oublie oui,
La main qui l'a écrit, car mon amour,
Dans tes pensers souhaiterait mon oubli,
Si de penser à moi fait ton cœur lourd.
Si sur ces mots ton regard peut venir,
Quand je serai en terre confondu,
N'appelle pas même mon souvenir ;
Que ton amour avec moi soit perdu.
Crains que le monde ait sur ton deuil les yeux,
Et rira de toi après mes adieux.

François-Victor Hugo

CXLV[25]

Quand je serai mort, cessez de me pleurer aussitôt que le glas sinistre aura averti le monde que je me suis enfui de ce vil monde pour demeurer avec les vers les plus vils.

Non, si vous lisez ces vers, ne vous souvenez pas de la main qui les a écrits, car je vous aime tant que je voudrais être oublié dans votre douce pensée, si cela doit vous attrister de penser à moi.

Oh ! je le répète, si vous jetez l'œil sur ces vers, quand peut-être je serai mélangé avec la boue, n'allez pas même redire mon pauvre nom :

Mais que votre amour pour moi finisse avec ma vie même, de peur que le monde sage, en regardant vos larmes, ne vous raille à mon sujet, quand je ne serai plus là.

25. Ce sonnet a été traduit ainsi par MM. Guizot et Pichot : Oh ! ne gémis plus sur moi, quand je ne serai plus, dès que le son lugubre de l'airain aura cessé de se faire entendre, après avoir donné le signal de mon départ de ce monde pour aller partager avec les vers la demeure d'un tombeau. Non, si tu lis ces vers, ne te souviens pas de la main qui les a tracés ; car je t'aime avec tant de sincérité que je veux être oublié de tes douces pensées plutôt que de t'inspirer la tristesse. Ah ! si tes yeux s'arrêtent sur ces vers, quand peut-être déjà je ne serai plus que poussière, ne prononce pas même mon nom ; que ton amour finisse avec ma vie, de peur que les prétendus sages du monde, témoins de ta mélancolie, ne te reprochent avec un air moqueur et mon amour et ton soupir.

Hugo fils a visé l'exactitude du sens des mots, et rien d'autre, et c'est pour montrer combien il y est arrivé qu'il cite, comme un repoussoir, une traduction d'un autre âge. Âge en effet, à croire que c'est lui qui traduit *(le son lugubre de l'airain),* plus que le traducteur, et à travers lui.

Charles-Marie Garnier

LXXI

Cessez de me pleurer quand cessera le glas
Lugubre et languissant qui donne avis au monde
Que je fuis cet univers immonde à grands pas
Pour aller demeurer avec les vers immondes.

Si vous lisez ces mots, non, n'évoquez jamais
La main qui les traça, car ma grande amour pure
Préférerait l'oubli d'un cœur bercé de paix,
S'il devait, ce rappel, vous être une torture.

Oh ! si vous revoyez jamais ces tristes vers
Lorsque mes os dissous seront mêlés d'argile,
N'épelez même pas mon nom d'ombre couvert :
Laissez l'amour crouler avec le corps fragile.

Vous ! voir ce monde sage et scruter votre deuil,
Et rire de nous deux quand l'un est au cercueil !

Cette fois son commencement réussit à *out-herod Herod*, avec *cessez-cessera, monde* et *immonde* et vers *immondes*. Exploits d'occasion vite oubliés avec les chevilles de *ma grande amour pure* et *d'un cœur bercé de paix*, ou *d'ombre couvert*. Vingt ans plus tard, il en est toujours content et change seulement, outre la présentation générale – toute typographique – le distique final, qui s'approche davantage du texte : *De peur qu'un monde sage, en scrutant* (votre deuil), / *Ne se moque de vous, quand je suis au cercueil !* En tout cas il n'a pas fui – pas su, ou pas voulu fuir – l'amphibologie des *vers immondes* (v. 4) et des *tristes vers* (v. 9).

Pierre Jean Jouve

LXXI

Ne me pleurez pas plus longtemps, quand je serai mort, que vous n'entendrez la lente lugubre cloche, donnant avis au monde que j'ai fui, du monde vil pour habiter aux vers encor plus vils.

Non, ne rappelez pas, si vous lisez ma ligne, la main qui l'a écrite ; tellement je vous aime, que dans vos doux pensers voudrais être oublié, si de penser sur moi vous ferait lamenter.

Oh, je dis, si vous regardez ce poème, alors que je serai confondu à la glaise, n'allez point jusqu'à redire mon pauvre nom, mais laissez votre amour avec ma vie périr ;

De peur que le bon monde ait regard sur vos peines, et vous raille de moi quand je serai parti.

Kaléidoscope métrique, tel est le rythme de cette prose. Elle dissémine des cellules métriques paires dans très peu d'impair. Premier quatrain : il commence sur un octosyllabe, puis cinq, cinq, sept, *(la lente lugubre cloche),* un décasyllabe (6-4) et un huit-six, avec l'archaïsme de commodité, syntaxe-pour-la-métrique, de la préposition abstraite *à*, pour *chez (aux vers)*. Avec la série expressive répétitive en *l* de la *cloche*, l'écho *avis-fui*, et la répétition de *vils*. Le deuxième quatrain va douze, six, six, douze, douze. Avec le masculin de *vos doux pensers*, pour la couleur d'époque, et pour le mètre. Le troisième quatrain, avec son interjection initiale, d'abord on ne compte pas, un, deux, un huit qui peut aussi bien être de la prose, puis un alexandrin, *alors que je serai confondu à la glaise*, sept, quatre, et la cadence nationale appuyée d'une contre-rime, *amour-périr*. Le distique final est un distique d'alexandrins sans rimes – *ait regard*, syntaxe-pour-la-métrique (sans prédéterminant). Mais la trouvaille du *bon monde*. Des échos du poème.

Jean Fuzier

71

Lorsque je serai mort, ne pleure plus longtemps
Que ne résonnera la cloche monotone
Qui à ce monde vil annonce sourdement
Que pour les vers plus vils son séjour j'abandonne.
Ne te rappelle point, si ces mots tu relis,

La main qui les traça, car mon amour est telle
Qu'en tes tendres pensers je préfère l'oubli
Si mémoire de moi te doit être cruelle ;
Si donc, dis-je, tu viens à revoir ce blason
Quand je me confondrai à l'argile, peut-être,
Évite d'évoquer même mon pauvre nom,
Mais laisse avec ma chair ton amour disparaître,
Car le monde pourrait à raison se moquer,
Quand je ne serai plus, de te voir me pleurer.

Cette fois, la versification n'est plus ce qu'elle était, la rime a des entorses, confrontée du moins à son usage classique. Des signifiants de la cloche ne reste qu'un signifié, *monotone*, relayé il est vrai par l'ajout de *sourdement*. La répétition de *world* aux vers 3 et 4 est corrigée en *monde* et *séjour*. Le féminin d'*amour* et *blason*, pour *verse*, ont cet effet étrange d'archaïser plus que l'original. Et il est vrai que tous les termes qui désignent le sujet y sont, une douzaine *(je, mon, moi, me, ma)*, exactement tous ceux de l'original (*I*, sept fois ; *me*, trois fois ; *my* deux fois). Mais leur signifiance est perdue : les rapports entre *mourn* et *me* ; *me* et *make you woe* ; *moan, mock* et *me*.

Henri Thomas

71

Lorsque je serai mort, cesse de me pleurer
Quand tu n'entendras plus la morne et triste cloche
Par qui le monde connaîtra que j'aurai fui
Ce monde vil pour le plus vil séjour des vers.

Et même, si tu lis ces mots, ne songe pas
À la main qui les écrivit : je t'aime tant
Que je voudrais être absent de tes doux pensers
Si tu devais souffrir, te souvenant de moi.

Oh oui, si ton regard tombait sur ce poème
Quand je serai peut-être à la glaise mêlé,
Ne dis, ne cherche même pas, mon pauvre nom,
Mais laisse ton amour se perdre avec ma vie :

Si le monde malin pénétrait ta tristesse,
Si j'étais cause qu'il te raille, après ma mort !

Il y a une grande indécision poétique chez Henri Thomas. On ne sait pas s'il va chercher les alexandrins, ou si plutôt c'est eux qui le trouvent. Des alexandrins, pas un douze quelconque. D'où ce mélange de tradition, et d'un ton autre. Huit alexandrins sur quatorze vers, mais sans rime, ni ces approximations qu'on laisse lâchement venir des hasards de la langue en les parant du titre d'assonances, comme si elles étaient d'un art poétique concerté. Leur absence systématique est donc ici un refus. Ce mélange du voulu et peut-être de l'involontaire sauve cette version de la comédie versificatoire.

L'alternance même de la cadence dodéca-dodelinant-syllabique (vers 1-2, 5, 8, 9-10, 12-13) et d'une prose, et le début en vers, la dernière ligne en prose font jouer une version personnelle du poème.

Armel Guerne

LXXI

Ne me pleurez pas plus, lorsque je serai mort,
Que vous n'aurez ouï la sourde et morne cloche
Avertissant le monde que je l'ai quitté,
Ce monde vil, pour demeurer avec les vers plus vils.

Non, si vous me lisez, ne vous rappelez pas
La main qui écrivit ; car je vous aime tant
Que je voudrais être oublié dans vos chères pensées,
Si, de penser à moi, doit vous être un chagrin.

Oh ! je le dis, si vous jetez les yeux sur ce poème
Quand je serai mêlé sans doute avec l'argile,
N'allez pas jusqu'à répéter mon pauvre nom,
Mais laissez votre amour déchoir avec ma vie ;

Craignons que le monde avisé, percevant votre deuil,
Ne vous raille avec moi quand je n'y serai plus.

Il y a bien des choses en commun avec la version d'Henri Thomas. Toutes deux en vers blancs. Il mettait *la morne et triste cloche*, ici c'est *la sourde et morne cloche*, il faut reconnaître que la cloche de Pierre Jean Jouve sonne mieux le glas. Hugo fils, lui, remplaçait les signifiants par un signifié résumé, *le glas sinistre*.

Henri Thomas, huit alexandrins; ici, neuf (les vers 1, 2, 3 – à peu près, 5, 6, 8, 10, 12, 14). Mais les autres sont aussi cadencés, huit-six (v. 4, 7, 9, 13) et un douze 8-4 (v. 11). Et si je cherche des raisons pour comprendre pourquoi l'autre était, partiellement peut-être mais quand même, un poème, et la version de Guerne est seulement versifiée, assez exacte d'ailleurs, je trouve que *oui* (v. 2) fait cliché, *déchoir* (v. 12) est faible, et je ne suis pas sûr que ces détails suffisent, mais ils contribuent à une facture mi-académique, mi-composite, où la cadence – *qui n'est pas le rythme du poème* – l'achève.

Jean Rousselot

71

Cessez de me pleurer, lorsque je serai mort,
Sitôt qu'aura sonné la cloche funéraire,
Donnant avis que j'ai quitté la vile terre
Pour m'en aller aux vers qui sont plus vils encor.

Ne vous rappelez pas, si vous lisez ceci,
Quelle main le traça. Tellement je vous aime,
Que, de vos doux pensers, préférerais l'oubli,
Si de penser à moi vous devait faire peine.

Ô, dis-je – Si vous jetez l'œil sur ce poème
Quand peut-être mon corps en la glaise se fond,
N'allez pas même jusqu'à redire mon nom;
Que votre amour de moi meure avec ma vie même,

De peur que monde sage, en vous voyant pleurer
Quand je serai parti, vous raille à mon sujet.

Alexandrin, que de crimes on commet en ton nom. Le problème poétique n'est pas qu'ici douze sur quatorze soient académiques. Métriquement. Sauf pour l'assonance au lieu de la rime. Encore fait-elle commettre un résumé du sens pour deux signifiants, avec *la cloche funéraire*, comme chez Hugo fils. Deux vers (vers 9 et 11) ne sont pas académiques, avec leur césure au milieu d'un mot, mais ce n'est là qu'un autre académisme, celui de la modernité, après celui du néo-classique. Routine, tout comme

l'archaïsme du *à* que les traducteurs se repassent de l'un à l'autre *(m'en aller aux vers)*. Ce qui déborde, cette fois, c'est l'omission archaïsante-affectée du *je* dans *préférerais l'oubli*, le faux archaïsme *faire peine*, l'omission grotesque de l'article dans *De peur que monde sage*. On se pose la question du *pourquoi* incluse dans chaque manière de traduire. La réponse de Hugo fils était claire. Ce n'est pas le cas ici.

Jean-François Peyret

Ne me pleure pas plus longtemps, quand je serai mort,
Que tu n'entendras la morne et maussade cloche
Avertir le monde que j'ai fui ce monde vil
Pour élire domicile chez les vers bien plus vils.

Non, si tu lis ces lignes, ne te souviens pas
De la main qui les a écrites : je t'aime tant,
Que je voudrais que tes douces pensées m'oublient,
Si penser à moi devait te faire souffrir.

Oh ! je le dis, si tu jettes l'œil sur ce poème,
Quand peut-être je serai mélangé à la glaise,
Ne cherche même pas à redire mon pauvre nom,
Mais laisse ton amour mourir avec ma vie,

De peur que les gens sages ne fouillent dans ton chagrin,
Et, à cause de moi, ne se raillent de toi quand je ne serai plus.

C'est la visée du naturel. Le ton parlé. Le contraire même du vers académique. Un seul alexandrin, au vers 12, et il a une idée poétique, qui lui est propre, et ne vient pas de Shakespeare, c'est le rapport de signifiance *amour-mourir*. Le défaut de cette liberté de ton est justement le signe descendant. Une lettre, et non plus un poème. Des expressions un peu plates, et qui d'ailleurs brodent plus qu'elles ne traduisent – alors qu'aucune contrainte ne leur impose d'allonger : *élire domicile, si tu jettes l'œil*. Reste une sorte de trame objective. L'énergie prosodique et rythmique qui fait la violence du poème est éventée. Ce n'est pas l'alliage de *la morne et maussade cloche* – tous ont fait ici un effort – qui sauve la situation.

Jean Malaplate

LXXI

Ne pleurez plus sur moi lorsque viendra ma mort,
Quand vous n'entendrez plus la cloche aux sons funèbres
Avertir ici-bas que j'ai pris mon essor
Loin de ce monde vil, vers d'ignobles ténèbres.

Oh ! relisant ces vers, ne vous rappelez pas
La main qui les traçait ; car mon amour préfère
Être oublié de vous au-delà du trépas
Que de vous affliger par son image amère.

Si même vous deviez ces lignes parcourir
Lorsqu'à l'argile Mort me confondra peut-être,
Chassez mon pauvre nom de votre souvenir ;
Laissez avec mes jours votre amour disparaître,

Que le monde mauvais voyant votre chagrin
Ne vous raille de moi jusques après ma fin.

Une note du traducteur déclare : « Le vers 4 dit exactement : "Loin de ce monde vil, pour résider avec des vers plus vils encore". Mais il était difficile en français d'éviter la confusion entre les vers de la tombe et les vers poétiques de la ligne suivante. » La remarque n'a pas vu que le défaut n'est qu'à demi évité, entre *vers* préposition *(vers d'ignobles ténèbres)* et *relisant ces vers*. Le rythme sémantique de la répétition dans l'original (*vile-vilest* ; *vildest* dans le Quarto) est perdu. Mais on a gagné un cliché : *ignobles ténèbres*. L'alexandrin ici ne fait pas qu'installer sa monotonie de six-six, il apporte, pour la rime, à la fois la périphrase style le-long-fruit-d'or, *la cloche aux sons funèbres*, et la rime fatiguée *funèbres : ténèbres*. Y contribue *trépas* (pour la rime aussi, avec *pas*) ; *Mort* sans prédéterminant fait Moyen Âge ; *jusques après*, supposé XVI^e^ siècle, est une cheville, et *Laissez avec mes jours votre amour disparaître* sonne comme un pastiche de Lamartine. Le tout n'a plus (paradoxalement, étant donné la versification) qu'un rapport inégal de sens avec le poème.

*

Dans toutes ces analyses, comme dans ma tentative propre de traduction, il ne s'agissait pas de confronter des vers à des vers, ou à de la prose, mais d'observer une poétique du continu dans l'original et ce qu'elle est devenue en traduction.

En cela, paradoxalement, le problème des vers n'est pas le vers. Mais le poème. Si on n'a pas oublié que la tâche première et dernière est de traduire un poème par un poème, un récitatif par un récitatif (et quel vrai roman n'a pas son récitatif?) alors il n'y a – je ne dirais pas aucune, ce serait faux, bien sûr – qu'une très faible différence, et pas celle qui saute aux yeux d'abord, entre traduire des vers et traduire de la prose. Parce que les gens voient d'abord les vers. Mais c'est le poème qu'il faut regarder.

Nerval, et Hugo – le vrai – disaient déjà, presque, des choses semblables : « Je n'aime pas les vers, j'aime la poésie. »

Guillevic traducteur

Si écrire un poème est un chemin vers le poème, et du poème au poème, comme des autres à soi, et de soi aux autres en soi, traduire, pour Guillevic[1], est un chemin de poète à poème, entre poètes. Un travail de la rencontre. Guillevic est un homme de la rencontre.

C'est pourquoi non seulement il a traduit beaucoup et n'a cessé de traduire, mais la traduction, pour lui, et par lui, établit une continuité entre deux rapports pourtant radicalement différents au poème étranger, celui qui passe par l'intime avec une langue, essentiellement chez lui l'allemand – de Brecht, Goethe, Trakl – et celui qui passe par l'étranger à une langue, le finnois ou le hongrois ou le russe ou le macédonien par exemple.

C'est le lien obscur entre plusieurs problèmes poétiques, celui du rapport entre écrire et traduire, entre aimer un poème et réussir à le traduire comme poème. Celui des affinités comme tenue de l'altérité dans l'identité, et peut-être plutôt même de l'identité par l'altérité.

Et Guillevic va jusqu'à troubler ces choses déjà troubles en y mêlant l'amitié. Pas seulement le poème, mais le poète. De vivant à vivant, autant que de poème ancien à poète vivant.

L'activité poétique est ce qui tient ensemble ces éléments à ne pas confondre : l'activité du poète, l'activité du poème. Leur accord. D'où il apparaît que ces termes, le terme *poète*, le terme *poème*, le terme *activité* changent de sens autant de fois qu'un

1. Paru dans *Sud*, Hors série 1987, Guillevic, *Les chemins du poème*. Je garde exprès une ou deux expressions qui supposent Guillevic vivant. J'ai apporté des modifications.

rapport nouveau les met en interaction. Le même poète n'est pas le même poète devant un poète ou un autre, un poème ou un autre. Le même traducteur n'est pas le même traducteur devant un poème ou un autre.

Guillevic écrit, dans sa préface à la première édition de *Mes poètes hongrois*[2] : « le traducteur doit être poète ». Oui. Ce qui n'est déjà pas de l'agrément de tout le monde. Sinon du bout des lèvres, qui ne vont pas jusqu'au bout de la plume. Mais de plus, c'est plutôt, en fait, et je crois que c'est ce que voulait dire Guillevic, que le poète doit être traducteur. C'est-à-dire qu'il doit être – le peut-il ? – à la fois plusieurs poètes et plusieurs traducteurs.

Guillevic parle un langage d'expérience quand il parle de la poésie, et de la traduction des poèmes : « Il m'est arrivé pour "tenir" le mètre, d'abandonner des adjectifs et c'est le plus souvent tant mieux, car, en français, les adjectifs non savamment employés font tache[3]. » Et je ne crois pas qu'il existe une théorie de l'adjectif, au sens où il le dit. Il n'y a que les tâtonnements métaphoriques du parler d'expérience. Cependant c'est un fait, et empirique, justement : on est jugé, et fusillé, par ses adjectifs. Parce qu'ils essentialisent. Ils sont la confiance dans le langage, qui est toujours punie, étant la confiance au *nommer*, tout le contraire du *suggérer* de Mallarmé. Musset, dans ses lettres de Dupuis et Cotonet, l'avait déjà vu. On reconnaît ceux qui l'ont compris. Et ceux qui n'y entendent rien. Regardez, maintenant.

La rime, « depuis près d'un siècle que l'on écrit des vers français sans rime » (*ibid.*, p. 23), s'est trouvée dissociée de la poésie. Guillevic écrit : « plus le poème est riche (en émotion, en ouvertures bref, en poésie), plus sa traduction peut se passer de la rime » (*ibid.*, p. 24). Où entre aussi le rapport de la poésie à la versification. Et plus particulièrement de la poésie française à son passé, disons à son XIX^e^ siècle. Il n'est pas le même que celui d'autres poésies à leur passé, à leur XIX^e^ siècle. Guillevic est de ceux qui le disent : « la rime date en français. Elle a tendance à

2. Budapest, éd. Corvina, 1967.
3. Dans la première préface à *Mes poètes hongrois*, p. 22.

repousser le poème vers le dix-neuvième siècle » (*ibid.*, p. 30). Problème poétique de traduction.

Mais c'est aussi le problème d'une pensée poétique, et d'une poétique de la pensée. D'une pensée du continu. Si la rime n'est qu'une part de la versification, Guillevic a raison. Mais si on la tient au sens de Baudelaire, dans ses notes pour des projets de préface aux *Fleurs du mal* (sur les « immortels besoins », la « prosodie mystérieuse et méconnue », le rapport entre poésie et « idée ») la rime participe aussi d'une sémantique sérielle, et des forces du langage, qui débordent la poésie – à preuve la publicité – et ne disparaît pas avec les conventions métriques.

Deux règles générales, pour Guillevic. La plus paradoxale me semble la plus forte : « que traduire n'est pas interpréter » (*ibid.* p. 25). Car, si traduire doit être autant qu'écrire, le poème résultant doit être le porteur des interprétations, et non porté par elles. Le poème se fait dans des signifiants. Sa traduction ne doit pas se faire dans des signifiés.

Mais pour la première de ces règles, « qui va de soi, c'est que le traducteur doit s'effacer devant le poète traduit, qu'il ne doit pas être visible » (*ibid.*, p. 24), il me semble qu'elle est une concession involontaire au monde des idées régnantes les plus contraires à la poésie, et à l'expérience. Car les traductions fameuses portent justement la marque de leur auteur. Une marque d'auteur. Un rapport, à découvrir, à leur œuvre. Et dans certains cas, elle est toute l'œuvre : *Les Mille et Une Nuits* de Galland.

Les réussites poétiques ne pouvant qu'être des bonheurs du sujet, si « s'effacer » signifie ici s'identifier au poème, seul un sujet en est capable. Et le paradoxe de cet effacement sera justement un triomphe trans-subjectif – l'opposé même d'une absence d'historicité et du sujet. Les vraies traductions-effacements sont l'immense masse des traductions mauvaises, oubliables oubliées, où ce n'est pas le traducteur qui s'efface, mais le poème. Et le poème s'efface quand le traducteur est un effacé. Ce qui apparaît alors, c'est l'époque. Mais si quelque chose comme une affinité est requis, c'est bien que la réussite demande une présence maximale du traducteur dans sa traduction. Sinon, n'importe qui réussirait tout, indifféremment. Ce qui n'est pas le cas. Mais je

suis sûr que là-dessus, je pourrais m'entendre avec Guillevic. Car *on entend à travers sa voix*, si entendre une autre voix doit aussi s'intérioriser pour repasser par sa propre voix. Et ce qui reste, quand on traduit, du poète qu'on est quand on écrit, c'est un problème poétique de la traduction.

Ici la justification que fait Guillevic « que l'on traduise des poèmes écrits dans une langue que l'on ignore » (*ibid.*, p. 25), ne se soutient que du poète qu'on est, « par symbiose du traducteur avec un amateur de poésie connaissant les deux langues » *(ibid.)*. Avec le cas particulier que « le co-traducteur soit l'auteur du poème à traduire » (*ibid.*, p. 26). Pour rencontrer l'individualité du poème il faut celle du poète. Aussi Guillevic distingue la « co-traduction à deux, ainsi comprise et pratiquée », de l'adaptation « sans contrôle, sans "complice" » (*ibid.*, p. 27).

Ce que Guillevic fait ainsi apparaître, c'est le continu du poème au poète et au traducteur, du poète à l'amateur de poèmes. Le continu de l'écriture à la lecture. D'autant plus nécessaire qu'il bute sur une discontinuité dans la connaissance des langues. Ce continu, c'est ce que Guillevic appelle « être conducteur de poésie[4] ».

D'ailleurs, la situation qu'on peut croire la plus favorable, celle où « le traducteur pratique la langue de l'original », n'est pas non plus en elle-même une condition nécessaire et suffisante pour que l'activité du poème demeure dans un continu d'une langue dans une autre, comme rapport des langues entre elles par le poème. S'il n'y a pas un poète. Et même alors, dans un poète, une idée héritée de la poésie peut faire que c'est davantage une époque, et une poétisation, qui traduisent. Plutôt qu'un continu, c'est alors une discontinuité plus grave encore qu'entre savoir et pratique.

Autant les traductions de Nerval étaient Nerval, celles de Baudelaire, Baudelaire, les traductions de Guillevic sont Guillevic. Du Guillevic. Sinon, pourquoi y revient-il sans cesse ? Des portraits de Guillevic en Goethe, ou en Trakl. Dans « Difficultés

4. Eugène Guillevic, « Traduire la poésie », dans *Colloquium Helveticum*, Cahiers Suisses de littérature générale et comparée, Berne, éd. Peter Lang, 3-1986, p. 88.

d'une traduction », qui précède la réédition augmentée des *Poèmes* de Trakl[5], il écrit : « Je traduis Trakl depuis 1929 ».

J'analyserai deux exemples, parce que Guillevic y tient lui-même, puisqu'il les cite dans « Traduire la poésie » : la chanson du roi de Thulé dans *Faust*, et le poème de Trakl *An den Knaben Elis, Au jeune Élis.*

Guillevic a plus d'une fois pris l'exemple du nom de Thulé pour représenter ce qui se perd de la langue originale : « Ainsi, dans ce vers de Goethe :

Es war ein Koenig in Thule

rien ne pourra rendre en français le *ou* de *Thule*, parce qu'il n'y a pas en français de *ou* aussi long, parce que l'accent tonique ne portera pas sur le *u* ou le *ou* du français Th*u*lé ou Th*ou*lé et que se perd immédiatement ce que cette voyelle introduit du monde de la légende et ce qu'elle laisse émerger d'un pays lointain, comme de rêve[6]. »

Or le parti pris du poème est le parti pris du signifiant. Le « roi de Thulé » de la chanson de Marguerite dans *Faust* est donc remplacé heureusement, dans un système d'assonances suivi systématiquement pour tout le poème, par un « roi d'Islande ». Voici, pour faire court, la première strophe seulement dans la traduction de Guillevic[7] :

Il y avait un roi d'Islande
Fidèle jusqu'à la mort
Auquel en mourant son amante
Donna une coupe d'or.

Le texte allemand disait :

Es war ein König in Thule
Gar treu bis an das Grab,
Dem sterbend seine Buhle
Einen goldnen Becher gab.

5. Georg Trakl, *Poèmes*, traduits et présentés par Guillevic, éd bilingue, Obsidiane, 1986.

6. Dans « Traduire la poésie », déjà cité, p. 87.

7. Goethe, *Faust et le second Faust*, trad. de Daniel Benoin. Poèmes traduits par Eugène Guillevic, Paris, éd. Solin, 1982, p. 55.

et que Nerval avait traduit :

> Autrefois un roi de Thulé
> Qui jusqu'au tombeau fut fidèle,
> Reçut, à la mort de sa belle,
> Une coupe d'or ciselé.

Guillevic fait l'assonance entre les mots forts, *Islande* : *amante*, et *mort* avec *coupe d'or*, comme, en allemand, *Thule* et *Buhle*, et *Grab*, « la tombe » avec le *don*, « gab ». La traduction de Nerval est versifiée dans le goût néo-classique du XVIII[e] siècle, et met à la rime *fidèle* et *belle* de manière plus faible, parce qu'elle est moins signifiante, du point de vue d'une sémantique de la rime – qui est à la fois sémantique prosodique et sémantique de position. En ce sens, la traduction de Guillevic est plus forte.

Voici le poème de Trakl, que Guillevic traduit depuis « plus de trente ans[8] », d'abord dans le texte, puis dans sa traduction :

An den knaben Elis

Elis, wenn die Amsel im schwarzen Wald ruft,
Dieses ist dein Untergang.
Deine Lippen trinken die Kühle des blauen
Felsenquells.

Lass, wenn deine Stirne leise blutet
Uralte Legenden
Und dunkle Deutung des Vogelflugs.

Du aber gehst mit weichen Schritten in die Nacht,
Die voll purpurner Trauben hängt,
Und du regst die Arme schöner im Blau.

Ein Dornenbusch tönt,
Wo deine mondenen Augen sind.
O, wie lange bist, Elis, du verstorben.

Dein Leib ist eine Hyazinthe,
In die ein Mönch die wächsernen Finger taucht.
Eine schwarze Höhle ist unser Schweigen,

8. « Traduire la poésie », p. 95.

Daraus bisweilen ein sanftes Tier tritt
Und langsam die schweren Lider senkt.
Auf deine Schläfen tropft schwarzer Tau,

Das letzte Gold verfallener Sterne.

Au jeune Élis

Élis, quand dans la profonde forêt le merle appelle,
C'est que tu sombres.
Tes lèvres boivent la fraîcheur de l'eau bleue des roches.

Laisse, quand saigne ton front,
Les très vieilles légendes
Et le sens obscur du vol de l'oiseau.

Toi cependant tu vas à pas doux dans la nuit
Tendue de grappes empourprées
Et tes bras dans le bleu ont des gestes plus beaux.

Tinte un buisson d'épines
Où sont tes yeux de lune.
Comme il y a longtemps, Élis, que tu es mort.

Ton corps est devenu jacinthe,
Un moine y plonge ses doigts de cire.
Notre silence est un trou noir

D'où sort de temps en temps une bête très douce
Qui laisse lourdement retomber ses paupières.
Sur tes tempes tombe une rosée noire,

Le dernier or d'étoiles abîmées.

Quelques remarques seulement, que pousse le contraste avec une autre version que voici[9] :

À l'enfant Élis

Élis, quand le merle appelle dans la noire forêt,
C'est là ton déclin.
Tes lèvres boivent la fraîcheur de la source bleue des rochers

9. Georg Trakl, *Œuvres Complètes*, trad. par Marc Petit et Jean-Claude Schneider, Gallimard, 1972, p. 84.

Laisse, quand de ton front saignent en silence
Des légendes immémoriales
Et le présage obscur du vol des oiseaux.

Tu vas, toi, d'un pas lisse vers la nuit
Toute chargée de raisins pourpres,
Et tu bouges les bras plus beaux dans le bleu.

Un buisson d'épines sonne,
Où sont tes yeux de lune.
Ô il y a si longtemps, Élis, que tu es mort.

Ton corps est une hyacinthe
Dans laquelle un moine plonge ses doigts de cire.
Une caverne noire est notre mutisme,

D'où sort parfois une bête douce
Et abaisse lentement ses paupières lourdes.
Sur tes tempes goutte de la rosée noire,

Le dernier or d'étoiles déchues.

En rapport avec la saturation prosodique du poème allemand de 1913 (qui pour moi caractérise une certaine poétique symboliste), ce qui marque la traduction de Guillevic, et qui en fait, il me semble, une métaphore du poème allemand, un acte poétique en français, c'est un primat prosodique, des rapprochements et des finales, les finales sur lesquelles Claudel le premier a attiré l'attention. Ainsi, pour *im schwarzen Wald ruft*, où la paronomase en allemand tient (c'est-à-dire fait communiquer) le « noir » de *schwarz* et le « bois » de *Wald*, Guillevic a mis la « profonde forêt », où les deux mots se tiennent par leur signifiant. En quoi ils communiquent par la fable, qui est beaucoup plus que leur sens. Mais les traducteurs des *Œuvres Complètes* n'ont gardé que le sens (« la noire forêt »). Et pour le /u/, voyelle de l'arrière accentuée de *dein Untergang*, « tu sombres », équivalent prosodique. Les autres ne l'ont pas même cherché, avec « déclin ».

Le sens des mots est tout ce qui reste dans « la fraîcheur de la source bleue des rochers », pour *die Kühle des blauen Felsenquells*. Mais il suffit de *l'eau* et de *roches* dans « la fraîcheur de l'eau bleue des roches », pour ménager la consonne à la position accentuée de

la voyelle sur monosyllabe et en finale, en passant par le contre-accent prosodique *l'eau bleue*. Au jeu du dire allemand répond celui des finales consonantiques suspensives *(appelle, sombres, roches)*. L'autre version montre qu'elle ne sait pas ce qu'est le rythme prosodique du français, qu'analysait Claudel dans *Positions et propositions*, car elle ne sait qu'additionner immédiatement trois finales vocaliques conclusives (forêt, déclin, rochers). Tout est jugé. Là où du poème recommence, chez Guillevic, on a affaire, avec les autres, à l'ineptie du dualisme qui manœuvre de la forme et du sens : on y apprend ce que le texte veut dire. Mais il n'est plus un dire, une signifiance, un faire. C'est un énoncé.

Ailleurs, Guillevic use d'autres tours : l'alexandrin (mais tendu prosodiquement, *bras* et *bleu* rapprochés), cadence d'accord qui fait que

Et tes bras dans le bleu ont des gestes plus beaux

réussit un effet peut-être néo-classique mais, justement, accordé à ce moment de l'énonciation, là où, avec presque les mêmes mots, l'autre version

Et tu bouges les bras plus beaux dans le bleu

qui en apparence suit strictement le texte

Und du regst die Arme schöner im Blau

ne construit pas de rapport prosodique : *tu bouges les bras* reste quelconque, il n'y a plus, encore une fois, qu'un énoncé.

De même, la nécessité de concevoir et pratiquer la signifiance apparaît dans

Eine schwarze Höhle ist unser Schweigen

où le « noir » de *schwarze* et le « silence » de *Schweigen* (se taire) échangent en allemand quelque chose de leur valeur. Le sens (une variante du sens) reste dans

Une caverne noire est notre mutisme

mais aucun lien n'est plus sensible entre *noire* et *mutisme*. La place des /n/ dans « U*n*e caver*n*e *n*oire est *n*otre » est non marquée

rythmiquement. Elle n'apparaît donc comme rien d'autre que ces innombrables produits du jeu aléatoire des sons d'une langue dont le nombre limité fait des suites inaperçues ou, au pire, gênantes et perçues comme vicieuses (le *Non il n'est rien que Nanine n'honore* de Voltaire). Ce n'est pas le cas dans

Notre silence est un trou noir

où, avec d'autres moyens, le rapprochement consonantique de no*tr*e et de *tr*ou, à leur place par rapport à l'accent, reprend ce travail indéfiniment à l'état naissant qu'est la signifiance, hors de tout sens et de toute signification, et que seul le signe masque à une perception plus compréhensive du langage. Au point que pour dire ce travail on est conduit à des métaphores *interstitielles*, signaux des intermittences du signe : les mots *sous* les mots, lire *entre* les lignes, comprendre *à demi* mot. Ces détours du continu pour filtrer *à travers* le discontinu.

Ce travail mène Guillevic à rajouter du texte, par exemple il rajoute *très* dans

D'où sort de temps en temps une bête très douce

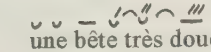
pour

Daraus bisweilen ein sanftes Tier tritt

traduit par les autres exactement

D'où sort parfois une bête douce

mais malheureusement avec le heurt des dentales (la sonore suivie de la sourde), une bê*te d*ouce, que très partiellement relaie le *d'où* du début. Mais Guillevic a équilibré, prosodiquement et métriquement (c'est un alexandrin à la Verlaine) les effets. C'est un vers. L'*e* « muet » y joue son rôle tampon dans



Les /t/ répondent au texte allemand « sanf*t*es *T*ier *tr*i*tt* », que reprend « senk*t* », « *tr*opf*t* », « *T*au ». L'autre version ne file que la diction de prose. Bêtement.

Mais la comparaison-repoussoir n'était qu'une commodité passagère. Pas inutile pourtant, étant donné ce qui se publie. Et la surdité théorique et poétique de certains traducteurs. Elle permet de mieux situer la traduction des poèmes, pour un poète, pour Guillevic. Rapport anthologique au passé de la poésie. Exercice de l'écoute. Par elle se multiplie une identité poétique. Elle ne se perd pas chez les autres. Les autres deviennent une de ses composantes. Qui est aussi une générosité. Un des modes du *vivre en poésie* de Guillevic.

La femme cachée dans le texte de Kafka

> Kafka n'a rien à nous dire comme théologien ou philosophe, il ne nous parle qu'en poète.
>
> Hermann Hesse, cité par Claude Prévost, « À la recherche de Kafka » *Europe*, nov-déc. 1971, n° 511-512, p. 23.

> Et il est vrai qu'on a souvent traduit ces textes avec une décision péremptoire, un mépris évident de leur caractère artistique.
>
> Maurice Blanchot, *La Part du feu*, Gallimard, 1949, p. 10.

Traduire ne peut pas éviter d'impliquer une théorie du discours. Selon qu'on traduit du sens ou de la signifiance, on découvre la théorie de la littérature qu'on met en œuvre, on se situe, on se date. La signifiance est une rythmique et une prosodie par lesquelles passe tout ce qui fait sens, et qui déborde la circonscription traditionnelle du sens, ses niveaux linguistiques. C'est l'enjeu majeur d'une critique de la traduction. La critique ne fait pas une fin en soi du relevé des suppressions, des additions, des déplacements et des transformations qui constituent la tératologie habituelle de la traduction. Mais ces pratiques, toutes menées en pleine connaissance de la langue, dans le bien écrire, ont précisément pour intérêt de montrer que traduire met en jeu tout autre chose que la connaissance des langues. Et que les idées variables sur ce qui est supposé possible. Le sens du sens, le sens de la littérature y apparaissent inextricablement solidaires, témoins de leur historicité, qui débouche sur celle de la théorie.

L'exemple pris ici[1] est le récit *Eine kleine Frau, Une petite femme*, publié dans le recueil de Kafka de 1924 *Ein Hungerkünstler, Un artiste de la faim*, traduit *Un Champion de Jeûne* par Alexandre Vialatte en 1948[2], et dont la traduction a été corrigée par Claude David en 1980[3]. Ce n'est qu'un exemple, mais il permet, à travers sa particularité, de voir qu'on ne lit toujours pas Kafka en français.

On s'en est rapproché. Une trentaine d'années de lecture, de commentaires, ont produit une demande d'exactitude dont la première traduction n'a pas la moindre idée. Traduction-introduction. Mais c'est toujours comme une prise exclusive sur le signifié, dans le dualisme du signe et du sens, qu'a lieu la traduction. Une première traduction. L'exactitude est surtout lexicaliste. Même si, typographiquement, le texte de la Pléiade s'imprime comme le texte allemand, là où l'édition courante multiplie les paragraphes.

Depuis la ponctuation jusqu'à l'ordre des groupes et des mots, au nombre et à la place des modalisateurs, particules d'atténuation, de méticulosité, d'hésitation, de dénégation, le discours de Kafka est une gestuelle, une rythmique, une prosodie. C'est-à-dire une oralité. Au sens où cet ensemble prime dans la signifiance du texte, et fait sa logique. Ce que la traduction de Vialatte met merveilleusement, par contraste, en évidence : elle l'ignore complètement. Elle fait passer la poétique orale du texte à un code écrit, traditionnellement reconnu comme celui qui supprime les répétitions parce qu'elles sont lourdes, ajoute des explications parce qu'elles sont claires, déplace les groupes parce que le *sens du français* le demande.

La traduction n'a donc plus seulement à se situer selon son exactitude. Le paradoxe des linguistiques et des poétiques de la langue est d'être une réduction du langage au mot et de ne pas pratiquer la concordance d'un même mot pour un même mot,

1. Paru dans *Texte*, « Traduction / textualité. Text / Translatability », Toronto, 1985, n° 4.

2. *Une Petite Femme*, avec deux majuscules, dans *La Colonie pénitentiaire et autres récits* Gallimard, 1948.

3. Kafka, *Œuvres Complètes*, Gallimard, « La Pléiade », t. II, 1980, p. 730.

jusqu'à faire passer le souci de concordance pour une superstition lexicaliste, et intenable. Cela sans réflexion linguistique ni poétique sur la concordance. Pour une concordance lexicale il faut d'abord distinguer les cas où la différence des langues-cultures *oblige* à séparer plusieurs invariants qui font un seul signifiant au départ, et plusieurs à l'arrivée, des cas où la langue-culture n'oblige pas, mais où une idéologie littéraire s'interpose pour obliger. Peut-être qu'on ne *peut pas* garder partout en traduction « âme » pour *néfesh* en hébreu, qui désigne aussi le cou et la gorge. Mais on *peut* garder « irritation » pour *Ärgernis*, si on traduit par « irritation ». Partout où la langue ne contraint pas, rien ne s'oppose linguistiquement à maintenir une concordance, sinon des préjugés littéraires ou philosophiques. C'est que la concordance lexicale ne se limite pas au lexical. La concordance entraîne à la fois la théorie du sens, par le problème de la synonymie, et la théorie du texte, de la traduction tout entière. Par sa concordance, l'organisation d'un discours est en jeu, prosodiquement, rythmiquement, syntagmatiquement. Ses *valeurs*. Passer d'une concordance textuelle à une non-concordance peut faire passer d'un texte à fonctionnement oral, à un non-texte obéissant à des conventions de l'écrit. La pire chose que puisse faire une traduction. Ce qui, de fait, la définit. Étrange, sinon unique, situation d'une activité de langage désignée par son échec.

Le problème des limites à reconnaître à la concordance interne d'un texte trouve ainsi son statut théorique : les distorsions se font dans un lexicalisme pour lequel l'herméneutique offre une dernière justification. À part les terminologies, qui sont monosémiques[4], les effets de contexte, d'invariance n'ont pas lieu seulement dans le signe. Ils ont lieu dans un espace de sens qui inclut des rationalités multiples, et des irrationalités, de l'infra- et du trans-sémiotique. Ils ont lieu dans le rythme. Qui n'est pas l'irrationnel du signe, mais n'est irrationnel que pour le signe.

4. La constitution d'un vocabulaire technique (en philosophie, en psychanalyse…) impose donc d'autant plus une concordance. Une fois le mot-traduction choisi. Le choix est un autre problème, une autre histoire : « instinct » ou « pulsion » pour *Trieb*.

Dans le rythme, c'est-à-dire dans des sémantiques du discours, non plus de la langue. Il faudra que les traducteurs l'apprennent.

La concordance lexicale est un élément du rythme qu'est le discours. Elle ne se suffit pas comme lexique, n'est pas un but en soi. La limite de la concordance lexicale est phraséologique, syntagmatique. Mais la limite la plus importante, la plus visible et la plus cachée, est la frontière qu'elle fait apparaître entre la langue et le discours, qui est le lieu même où se fait l'écriture. Pourquoi la traduction doit, s'il y a lieu, enfreindre la langue pour tenir les valeurs du discours. Sinon elle signe, en choisissant la sécurité de la langue, et le primat herméneutique des signifiés, son arrêt de mort. Car elle devient par là ce qu'il y a de plus étranger à l'écriture, qui est tout entière un risque du discours.

Ce décalage fait l'abîme qui sépare le texte-Kafka de l'énoncé-Vialatte. Le scandale culturel et poétique est dans la situation qui protège juridiquement une traduction comme si elle était une écriture. Alors qu'elle est une désécriture. Effet du sociologisme des traducteurs. D'où un blocage du travail intellectuel par des intérêts qui n'ont aucun rapport avec la littérature. Et qui font argent d'un effet d'introduction dépassé, quand ne reste qu'une version devenue inacceptable. Son effet-littérature s'est épuisé. C'est rendre hommage à son rôle que de le constater maintenant fini, et nuisible. Les corrections qui ont amendé Vialatte sont un progrès philologique. Mais elles restent dans le même moule. Celui du signe. Elles continuent de n'avoir qu'un lointain rapport avec le poème-Kafka.

Dans le signe escamotable du signifiant, la traduction escamotage de la signifiance rencontre l'escamotage de la femme, qui rend cette nouvelle si représentative d'un effet de traduction apoétique. Partant de l'origine, de l'anecdote, le commentateur de la Pléiade se demande « pourquoi Kafka a consacré à cette personne [la logeuse de la Miguelstrasse], peut-être irritante mais sans importance, un aussi long récit » (Pléiade, p. 1244). L'escamotage littéraire, auquel correspond celui de la traduction, pose : « C'est qu'en réalité, le personnage central n'est pas la "petite femme", mais le narrateur. La "petite femme" n'est qu'un prétexte » *(ibid.)*. À la fois « une étrangère » et « au centre

de la vie du narrateur ». Un faire-valoir de la « solitude absolue » de Kafka. Intervient le jeu de la comparaison, avec *Le Terrier* : « le narrateur d'*Une Petite femme* tourne en rond à l'intérieur de son délire comme l'animal dans sa tanière souterraine » (*ibid.*, p. 1245). Le procédé traditionnel de la critique littéraire pour qui la littérature semble faite de, et se résumer à, des thèmes, du sens, des récits qu'on glose. Autre convention de la modernité, que le commentaire de la Pléiade déclare « peu convaincante », bien qu'il en soit proche : elle fait de la petite femme « l'image de ce que la littérature signifiait pour Kafka ». La signifiance, au contraire, récuse les allégorisations immédiates. Elle montre un rapport à la femme qui n'est construit *ainsi*, à ma connaissance, que dans ce texte. Si ce rapport a un sens, c'est celui de l'histoire de Kafka : un sens à travers une histoire. Ce que fait la littérature.

Allégorisations, psychanalysations. Le ça, le manque, le sexe, la mort. La lecture d'*Une petite femme* a passé par tous les clichés de la modernité. C'est Kafka en abîme, le texte parlant de lui-même en parlant de la femme. Mais la signifiance, qui fait qu'une écriture est un vivre-écrire, déborde le spéculaire dont s'enchantaient les spéculateurs. Une mimétique a cru participer de la littérature : en se faisant une allégorie homogène à l'allégorie.

Pourquoi petite, la femme ? Ce qui ne peut se ramener à un sens, encore moins unique, ne peut pas ne pas rencontrer, traverser, vue d'ici-maintenant, la psychanalyse. Ce que représente assez, pour sa rencontre imprévue avec *Une petite femme*, un passage comme celui-ci, qui glose Lacan : « Si on entend par culture l'ensemble des systèmes de signes qu'un individu trouve à sa naissance, le symbolique est alors pour lui l'ordre auquel il ne peut échapper. Cet ordre prend des figures qui dans la démarche freudienne ont une fonction mythique : le Père mort, Dieu dans le délire de Schreber, la Loi, la religion, les interdits à transgresser : toutes références que Lacan rassemble sous le sigle du A, le *grand Autre*. Cette *grandeur*, à la fois métaphorique et littérale (puisqu'elle s'oppose à la lettre minuscule *a*) ne peut se comprendre que dans son agencement avec la *petitesse* de l'objet du désir ; objet varié, divers, instable par fonction, que Freud désigne parfois par

die Kleine : le petit, petit enfant, petit bout de chair investi, pénis, morceau détaché ; Lacan l'appelle *objet a*. Il est à la source de l'imaginaire, reflet dans le sujet de cette trouée du désir ; l'imaginaire n'est pas l'objet du désir lui-même, mais il en effectue la mise en scène, il la rend possible, il en fait la projection sur l'écran du fantasme[5]. » Mais d'être une petite femme écrite introduit la contradiction des désirs, la décision impossible, la littérature, seule décision que sa propre annulation fasse encore exister, l'énigme qui n'apparaît que cachée.

Ce n'est pas une psychanalyse du texte, de l'« inconscient du texte », que fait l'analyse de la signifiance. Il y a trop d'inconscients dans un texte, dans un discours, pour les laisser à la-psychanalyse-sans-théorie-du-rythme-ni-du-discours. Les débordements du signe par le poème sont aussi les débordements du dualisme par l'empirique, l'infini des discours. Je ne ferai que situer la traduction par rapport au rythme et à la prosodie de *Eine kleine Frau,* en esquissant seulement une analyse rythmique-prosodique.

Il y a d'abord à distinguer entre la rythmique prosodique de la langue, propre à chaque langue et à ses histoires culturelles, et les rythmiques de discours. Est rythmique de la langue, en allemand, plus qu'en français, la fréquence des couplages consonantiques ou consonantiques-vocaliques[6] : [19] « auf *Schritt und Tritt* – à chaque pas », [60] « *hin und her* – ici et là », [165] « der ausser *Rand und Band* geraten ist – qui est débordé débondé » (le dictionnaire donne « hors de ses gonds »). Elle inclut une rythmique grammaticale, par le jeu morphologique, sortes de rimes de la langue : [92] ausgezeichnet *sein sollte* (Vialatte : « si je ne brille pas [par le mérite] »), [166] auf diese *W*eise *wer*den *wir*,

5. C.B. Clément, « De la méconnaissance : fantasme, texte, scène », *Langages* 31, « Sémiotiques textuelles », septembre 1973, p. 43.

6. Je fais précéder chaque exemple tiré de *Eine kleine Frau*, du numéro de la ligne, dans Franz Kafka, *Sämtliche Erzählungen*, her. von Paul Raabe, Fischer Bücherei n° 1078, p. 157 (la nouvelle a 288 lignes). La typographie produit une très faible variation avec l'éd. des *Gesammelte Werke*, her. von Max Brod, Taschenbuchausgabe in sieben Bänden, Fischer, dans le volume *Erzählungen*, p. 183.

« de cette façon nous ne nous (entendrons jamais) ». Rythmes linguistiques, et rhétoriques, auxquels s'ajoutent des couplages libres, qui font le passage d'une rhétorique du rythme à une poétique du rythme : les répétitions de termes, bien sûr, avec des jeux de mots comme *teilen* – séparer, partager ; *beurteilen* – juger : [19-20] « wenn man das Leben in aller *klein*ste *Teile teilen* und jedes *Teil*chen gesondert *beurteilen* könnte – si on pouvait partager la vie dans les toutes plus petites parts et sur chaque particule à part porter un jugement[7] ». Mais plus souvent, traversant des termes associés sémantiquement ou non, ce sont des liens prosodiques, qui *lient* justement là où le sens dit le contraire. Ils *font* autre chose que ce que *disent* les mots, [27] « Es besteht ja gar keine Beziehung *z*wischen uns, die sie *z*wingen würde – Mais il n'y a aucune relation du tout entre nous, qui la contraindrait », [52] « die ein*z*ige Beziehung, die *z*wischen uns besteht – la seule relation qu'il y a entre nous », [114] « die Beziehung, die *z*wischen uns besteht – la relation qu'il y a entre nous », [131] et [134] « Beziehung *z*u mir – relation à moi ». C'est la motivation non par une nature, mais par le discours. Elle rend nécessaire un rapport entre *Beziehung*, « relation » et *zwischen*, « entre », par un de leurs phonèmes. Or ce n'est pas de *son* qu'il s'agit, mais de signifiants. Et il n'y a pas de rapport entre des éléments signifiants d'un discours qui ne saurait avoir de rôle dans la signifiance. Les phonèmes n'en sont que des éléments, dénués de sens par eux-mêmes : pas de *Beziehung* ou de *zwischen* dans /ts/, mais /ts/ dans les « mots » qui les contiennent. Rapport qu'on pourrait dire métonymique : [57] « blei*ch*, übernä*ch*tig – *bl*ême, après une nuit *bl*anche[8] ». Rapport qui va vers la métaphore : [75-76] « Und so versucht sie in ihrer Frauen*sch*lauheit einen Mittelweg ; *sch*weigend – elle cherche dans sa *f*inesse de *f*emme un moyen terme ; *f*aisant silence ». Redondance « expressive » du sens, ou relation traversière, c'est toujours de signifiance

7. Vialatte perd ce rapport avec *diviser-particules-juger*, et Cl. David avec *diviser-parcelles-considérer*.

8. Vialatte : « pâle, les yeux battus par l'insomnie » et Cl. David, variante inutile : « pâle, la mine défaite par l'insomnie ». Glose (tirée du Grand dictionnaire Langenscheidt-Larousse), et sans couplage.

du discours qu'il s'agit ; [113] « da mir ja die *Fr*au *v*öllig *fr*emd ist – que oui la *f*emme m'est *f*roidement étrangère[9] ».

Signifiance et discours sont des paradigmes l'un de l'autre. Malgré la redondance linguistique et son effet aléatoire (un nombre limité de phonèmes pour un nombre pratiquement illimité de combinaisons), malgré la tradition linguistique-culturelle-littéraire, autant il y a de discours, autant il y a, – s'il y en a – de poétiques du rythme, et de « prosodies personnelles » comme disait Apollinaire. La sémantique prosodique de *Eine kleine Frau* n'est pas du tout la même organisation que celle de *Das Urteil* : il suffit de relever les paradigmes prosodiques pour le mettre en évidence. Ce ne sont pas les mêmes. Pas plus que la prosodie du *Dernier jour d'un condamné* de Hugo n'est celle d'aucun de ses autres textes en prose. Pourtant il y a une histoire du travail poétique sur *die Kleine*. En est un passage le poème 3 du *Lyrisches Intermezzo* de Heine, au vers 4 :

Die Rose, die Lilie, die Taube, die Sonne,
Die liebt ich einst alle in Liebeswonne.
Ich lieb sie nicht mehr, ich liebe alleine
Die Kleine, die Feine, die Reine, die Eine ;
Sie selber, aller Liebe Bronne,
Ist Rose und Lilie und Taube und Sonne.

Mais il y a discontinuité des histoires, discontinuité de la valeur, qui déborde le sens par les signifiances.

Dans *Eine kleine Frau*, sans que ce soit un procédé organisateur repérable, répétable nécessairement ailleurs, le titre apparaît comme le signifiant majeur du texte, émetteur de paradigmes qui sont à la fois ceux de la femme et ceux du texte. Les éléments qui le composent ne sont pas ceux de la langue, mais ceux du texte. Le présentatif *eine*, repris par *kleine*, renvoie en écho à *keine*. Par là, sur le plan de la valeur, il est continu à une poétique de la négation qui travaille tout ce texte, depuis [12] *keine* Hand (aucune main), [14] *keine*swegs irgen*deine* (aucunement

9. Le rapport *Frau-fremd* engage l'étrangeté *dans* la femme, un rapport *froid* : *fremd tun* « se montrer froid ». Je mets *froidement* au lieu de *entièrement*, pour *völlig*.

aucune), [27] *keine* Beziehung (aucune relation), [38] *kein* liebendes Leid (aucune souffrance amoureuse), [89] Ich bin *kein* so unnützer Mensch (je ne suis aucunement un homme aussi inutile), [130] *keine* Spur *ein*er freundlichen Beziehung zu mir (aucune trace d'une relation amicale à moi), [207] *keine* Veränderungen (aucune modification), [279] *keiner* wird erneut (aucun ne sera renouvelé), jusqu'aux nombreux composés négatifs : [17] ist mir sehr *un*zufrieden (est très mécontente de moi), [18] *Un*recht von mir (du mal par moi), [72] diese *unreine* Sache (cette chose malpropre), [102] meine *Un*verbesserlichkeit (ma mauvaise volonté), [153] Ihre *Un*zufriedenheit (son mécontentement), [159] meine *Un*schuld, meine *Un*fähigkeit (mon innocence, mon incapacité), [162] meine *Un*glückliche Art (ma malheureuse manière), [225] *nichts* von Entscheidung (rien d'une décision), [253] *nicht un*beschädigt (en rien sans nuisance), et une quarantaine d'autres emplois, comme [87] *Niemals*, *un*endlich (jamais, sans fin), et [96] *Nein* (Non). Le réseau sémantique de *eine kleine* passe par un système d'échos qui rassemble *Leid*, la souffrance ; *pein*lich, douloureux ; le silence, sch*wei*gen ; la blancheur maladive : [57] bleich (blême), [175] das Bleichwerden (devenir blême), [94] weissstrahlenden Augen (des yeux qui rayonnent blanc) ; une infinitisation réciproque du mal et de son analyse : [20] in aller*klein*ste *Teile teil*en und jedes *teil*chen gesondert beur*teil*en (partager dans les toutes plus petites parts et sur chaque particule à part porter un jugement) ; en rapport avec la décision impossible, le thème de Ent*schei*dung (décision) ; jusqu'à l'entrée du moi dans la destruction : [156] *mein*es Selbstmordes (mon suicide), [160] *mein*e Unfähigk*eit* (mon incapacité). L'ensemble définit ici, et seulement ici, ce fonctionnement hors sens du sens.

Eine entre dans un emploi des déterminants qui est celui de la langue, mais qui devient ici une valeur de discours, par sa relation avec *die* et *diese*. En langue, la différence d'emploi en français et en allemand fait que Vialatte transpose, selon une idée linguistique et non poétique, le défini en démonstratif ou possessif : [102] die arme kleine Frau « cette pauvre femme » au lieu de « la pauvre petite femme » ; [202] die Bemerkungen des Freundes

« les réflexions de mon ami » au lieu des remarques « de l'ami ». Le défini est ramené au démonstratif, qui est là aussi : [257] diese [...] leidende kleine Frau « cette petite femme souffreteuse », ou plutôt « cette [...] petite femme souffrante ». Un effet du texte est neutralisé, qui est d'autant plus important qu'il porte sur la clausule finale : trotz allen Tobens *der* Frau, traduit « malgré les frénésies de *cette* femme ». En suivant la langue, c'est-à-dire toujours une idée de la langue, Vialatte a perdu l'effet de discours, la signifiance de l'opposition *die / diese* qui pousse vers une extension générale, vers (mais seulement vers et non dans) le mythe, *la* femme. Il y avait à travailler sur la frange du français, pour une écoute poétique, et une poétique du traduire.

La négation qui passe dans le thème *eine kleine* est associée à la main, qui est la main de la femme au premier paragraphe de la nouvelle, passant par [220] mit der *ein*en Hand, la main du sujet au dernier paragraphe couvrant *diese kleine Sache*, « cette petite chose ». Le premier paragraphe commence par *es ist eine – Frau*, et finit par *es ist eine – Hand.* C'est une femme. C'est une main. La petitesse de la femme, la petitesse de la tache, en paradigmes d'une sémiotique impossible, puisqu'elle n'est plus celle du signe, désignent l'infinitisation du mal, du reproche dont l'origine est dans le je – suite de la séparation indéfinie : [21] « wäre gewiss jedes *Teil*chen *mei*nes Lebens für sie *ein* Ärgernis – chaque particule de ma vie serait certainement pour elle une irritation ». À la négation qui emplit toute la nouvelle, s'oppose [61] « Ich *allein* kenne sie [den Ursachen ihres Zustandes – les causes de son état] – moi seul je les sais ». La femme de *Eine kleine Frau* est donc infiniment indéfinie. Elle est *eine*, parce qu'elle est inséparable d'une histoire qui fait de la Chose son paradigme, depuis [72] *diese unreine Sache*, « cette chose impure », jusqu'à [286] *diese kleine Sache*, « cette petite chose » qu'il faudrait pouvoir cacher avec la main. Ensemble la chose et la femme passent par [181] « so *klein* sie für mich nach aussen hin im Grunde ist – si petite qu'elle soit pour moi vue du dehors, au fond[10] » , [200]

10. Vialatte : « Si peu que l'opinion m'importe », Cl. David : « si peu que j'attache d'importance extérieurement à cette affaire ».

« weil es eine *kleine, rein* persönliche und als solche immerhin *leicht* zu tragende Angelegen*heit* ist – puisque c'est une petite affaire, purement personnelle et comme telle après tout légère à porter[11] », [219] « *meine kleine* » Richterin (je traduis plus loin), [261] « nur *einen kleiner* hässlichen Schnörkel – seulement une petite fioriture hideuse ». Par le signifiant *petite*, la femme touche à l'innommable.

Frau, « femme », développe et mêle un champ sémantique et un champ prosodique. L'énoncé répète et module le titre, dont il trace l'extension et la compréhension : [102] « die arme kleine Frau – la pauvre petite femme », [127] « die kleine Frau – la petite femme », [139] « den Ärger der kleine Frau – l'irritation de la petite femme », [157] « diese scharfsinnige Frau – cette femme à l'esprit aigu » reprenant le *scharf* qui caractérisait les doigts de sa main, [258] « leidende kleine Frau – petite femme souffrante », jusqu'à la clausule finale. Caractère auquel s'ajoute le maladif : [119] hinsichtlich einer schwachen kranken Frau – « pour une femme malade, faible » et [226] « Fr*au*en wird l*ei*cht übel – les femmes se trouvent mal facilement ». *Frau* expose aussi sémantiquement et prosodiquement son étrangeté, par son association consonantique avec *fremd* « étranger », [29] « mich als völlig *Fremden* anzusehen – me voir comme froidement étranger », [51] « denn so *fremd* mir die kleine *Frau* auch ist – car la petite femme m'est si étrangère aussi », [113] « da mir ja die *Frau* völlig *fremd* ist – que oui la *f*emme m'est *f*roidement étrangère ». Le redoublement de la diphtongue de *Frau* fait à son tour un lien. La prosodie est le porteur d'une expansion du signifiant, d'un rapport para-sémantique entre « finesse » et « femme » dans [76] « in ihrer Fr*au*enschl*au*heit – dans sa fourberie de femme ». Le *schweigend*, « en silence », qui suit reprend un autre élément du réseau.

L'expansion et la répétition prosodiques de *eine kleine Frau*, titre et incipit, s'étend au schéma /ei/-/au/, dans cet ordre ou

11. Vialatte : « simplement parce que cette affaire n'est qu'une petite aventure strictement personnelle, facile à supporter comme telle » ; Cl. David : « une petite aventure strictement personnelle et par conséquent facile à supporter ».

inversé. Ce schéma fait intervenir six fois *glauben*, croire, qui redit l'opposition de la femme et du sujet : [89-90] Ich bin *kein* so unnützer Mensch, wie sie *glaubt* (je ne suis aucunement un homme ausssi inutile qu'elle croit), [107-108] das ich an jene Krankh*eitszei*chen nicht sehr *glaube* (que je ne crois pas trop à ces signes de maladie), [112] an *ein* wirkliches Krank*sein glaubte* (si je croyais qu'elle est vraiment malade), [243] ihre Gesichter unters*chei*de; früher habe ich *geglaubt* (je fais la différence entre leurs visages; avant j'avais cru), [245] die Ents*chei*dung erzwingen; heute *glaube* ich (forcer la décision; aujourd'hui je crois), [272] wenn man an ihr Kommen vernünftiger*wei*se nicht sehr *glaubt* (si on ne croit pas très raisonnablement à leur venue). Quatre fois *auch*, qui fait partie de ces particules d'opposition qui balancent la phrase comme la situation, sortes d'auxiliaires d'une poétique de la négation : [210] *teils* allerdings *auch* (en partie aussi bien sûr), [273] Zum *Teil* aber handelt es sich *auch* (mais en partie il s'agit aussi), [282] Nur ist es aber *auch* hier *keine* (mais seulement ce n'est ici aussi aucune), [285] dab*ei* bl*ei*be ich, dass, wenn ich mit der Hand *auch* nur ganz (et je m'en tiens là, que, si de la main aussi seulement tout)... C'est un patron prosodique qui ne regroupe pas aléatoirement des éléments de la langue. Les mêmes ailleurs sont autres ou ne sont rien. Mais ici c'est une valeur dans un système, la petite femme encore, reconnaissable – entre autres dans [94] *weis*sstrahlenden *Au*gen (des yeux qui rayonnent blanc), [237] irgend*eine* überschl*au*e *Wei*se (une fourberie quelconque), [268] man hält es *ein*fach nicht *aus* (on ne le supporte simplement pas). [271] *auf* Entsch*ei*dungen zu *lau*ern (guetter des décisions), [276] *einen* etwas *lau*ernden Blick (un regard quelque peu aux aguets), jusqu'au mot final, *Frau*. Ces rapports ne sont pas ceux du signe, mais ceux d'une prosodie qui entraîne une rythmique, où la place des groupes, des finales participe d'une quasi- ou infra-sémantique, un inchoatif du sens qui est aussi une gestuelle.

C'est ce dont la traduction jusqu'ici est une in-traduction. La vialatisation d'*Une petite femme* est une désorganisation du rythme, qui est organisation. Ainsi dans l'édition courante, au premier paragraphe allemand correspondent trois paragraphes

français. Il n'y a pratiquement pas de correspondance dans la ponctuation, ce que ne suffit pas à expliquer la différence d'usage entre les deux langues. Ponctuation faible pour ponctuation forte, ponctuation forte pour ponctuation faible, ponctuation forte là où il n'y en a aucune dans le texte. L'organisation du paragraphe n'est plus la même. Le nombre de phrases n'est plus le même, huit pour trois, sans tenir compte des points-virgules. Le rythme de phrase n'est plus le même, ni des finales, ni des coupes : l'allemand a des participes passés en clausule : [2] *geschnürt* (lacée), [5] *versehen* (garnie), [7] *gehalten* (tenue), si bien que *Hand*, clausule du paragraphe est le premier et seul substantif en clausule de phrase, ce qui renforce son effet de marque. Après le rythme des coupes et des clausules, c'est le rythme des mots qui est défait, le rythme des répétitions : [8] *beweglich*, *Beweglichkeit*, « vive, vivacité », est tourné en « agile », « vivacité » (ce que maintient Cl. David). Dans la troisième phrase du texte quatre fois *Hand*, mais plus que deux fois vialatement, car *en* et le possessif viennent alléger, et les *Hände* de la phrase précédente étaient déjà « deux poings ». La double négation [6] *nicht unordentlich* (non en désordre) est négligée par « si on peut croire qu'elle les néglige », méconnaissance de la poétique du texte. Suppressions : [9] den Oberkörper (le haut du corps), [10] seitlich (de côté). Mais des rajouts : « *petits* pompons », « *extrêmement* agile », et double traduction pour [9] *in den Hüften :* « sur la taille », « sur les hanches ». Il y a distorsion du rythme syntaxique : le même passif de [2] *geschnürt* donne un pronominal dans « qui se corsette », puis pour [7] *geschnürt ist* la forme active « le corset qui la sangle ». Aucun travail du rythme prosodique, des couplages ou des séries. Sans doute est-il admis d'avance qu'il appartient à la phonologie de la langue, où la rejoint sa rhétorique du rythme. À l'arrivée, il n'y a plus ni l'organisation linguistique, ni l'organisation rhétorique, encore moins la poétique du texte. Mais un reflet d'une idéologie littéraire que l'enseignement des langues s'emploie à maintenir.

C'est pourquoi, bien qu'un accord apparent semble acquis sur ce que vaut cette traduction, il ne me semble pas inutile de l'analyser dans quelques-uns de ses effets. Car le primat de la langue

maintient l'effet-Vialatte. Paradoxalement, on ne s'accorde même à dénoncer ses défauts que pour mieux les maintenir. Ce que montre, par exemple, l'édition de la Pléiade : on ne corrige que des manquements trop voyants pour une exigence plus grande d'exactitude. Quel que soit le domaine linguistique, le russe par exemple, les pratiques sont les mêmes, parce que la théorie du signe régit l'enseignement des langues. Cet enseignement confond une vieille antipathie pour l'esprit de système avec la notion saussurienne de système, qui situe la valeur.

Les suppressions, outre leur absence de fondement philologique, réalisent un masquage des signifiants. C'est pour ce masquage que je les retiens. D'abord l'escamotage de *kleine*, signifiant majeur ici, dans [102] die arme kleine Frau, « la pauvre petite femme », traduit par Vialatte « cette pauvre femme ». Escamotage de *die Frau* dans [113] da mir ja die Frau völlig fremd ist, « que oui la femme m'est froidement étrangère », traduit « qu'elle m'est complètement étrangère » ; [157] diese scharfsinnige Frau (cette femme à l'esprit aigu), est traduit « avec sa perspicacité », et la reprise de [261] dass *diese Frau*, « que cette femme », n'est pas traduite. Non-traduction de *Ärger*, l'irritation, si importante dans le texte, dans [139] *den Ärger* der kleinen Frau (l'irritation de la petite femme), simplement « la petite femme ». Non-traduction de *Sache* « chose », paradigme direct de *kleine Frau* dans [196] « durch diese Sache veranlassten – provoquée par cette chose », et d'un autre signifiant capital, *le public* : [255] « dass ich in der Öffentlichkeit nicht unbekannt bin – que pour le public je ne suis pas inconnu », est traduit « du fait que je suis connu » ; [259] « für die Öffentlichkeit – pour le public », n'est pas traduit.

Les rajouts, à part quelques renforcements rhétoriques, semblent là précisément pour compenser ces manques. Ce sont des greffes du titre. Des pièces rapportées : [63] *sie*, [89] *sie*, « elle », sont traduits « la petite femme ». La petite, enlevée ailleurs, est rajoutée dans [149] ich musste *die Frau* nicht auf sie aufmerksam machen, « il ne me fallait pas les faire remarquer à la femme », traduit « je n'avais pas besoin de les signaler à la petite femme ». De même *l'affaire* est en surplus dans [231] gern *eingreifen* wür-

den, « volontiers interviendraient », rendu par « intervenir dans l'affaire ». Rajouts et suppressions participent ensemble d'une rhétorique compensatoire.

Le dédoublement de la double traduction confirme la faiblesse de ces renforts didactiques ou expressifs par lesquels le traducteur est intervenu. Son amplification peut n'être que rhétorique : [22] Ich habe oft darüber nachgedacht, « J'ai souvent repensé à ce » est redoublé en « Je me suis souvent demandé [...] j'y ai beaucoup pensé ». Il y a d'autres exemples. Je ne retiens que la compensation qui, allant dans le sens du texte, comme on dit, y remet des éléments empruntés à lui-même, à ce qui l'entoure, à l'idée qu'on en a : [29-30] mich als völlig Fremden anzusehen, *der* ich ja auch bin, « ne voir en moi qu'un étranger, le *parfait étranger* que je suis », au lieu de « me voir comme froidement étranger, ce que je suis aussi oui ». L'exemple extrême est : [248] Und die *Entscheidung* selbst, « Et la décision elle-même », traduit « Et le *dénouement*, le *verdict* lui-même », où la « décision », insuffisamment remplacée par « dénouement », est renforcée d'un des termes les plus kafkaïens, puisqu'il traduit déjà le titre *Das Urteil*. Vialatte rekafkaïse par ces injections ce qui reste après ce qu'il a enlevé au texte.

Le signifiant le plus manqué peut-être est *la Chose*, paradigme principal de la petite femme, et principale victime de la non-concordance. Pour *die Sache*, Vialatte a huit traductions différentes, plus une neuvième solution, qui consiste à ne pas traduire. On conçoit qu'un terme si vague, si quelconque, pour l'idéologie littéraire de la clarté française, soit une incitation à trouver mieux : [72] diese unreine Sache, « cette chose impure », devient « ce *plaisir* malsain » ; [74] von der Sache ganz zu schweigen, « faire entièrement silence sur la chose », donne « taire entièrement le *supplice* » ; deux fois die Sache reste la *chose* [179,214] ; [184] der Sache, « le *sujet* » ; [186] die Sache, « cette *affaire* », et [206] die Sachlage, « l'affaire », [251] mit dieser Sache « de cette affaire », *affaire* traduisant aussi *Angelegenheit* [201,244] ; die Sache, « cette *histoire* » ; [207] keine Veränderungen der Sache selbst, « aucune modification de la chose elle-même » est traduit par « n'ont rien changé à sa *substance* même » ; [286] « diese

kleine Sache » est « cette petite *plaie* » ; enfin [196] durch diese Sache veranlassten, « entraînées par cette chose », n'est pas traduit. Or *die Sache* est un mot poétique dans cette nouvelle, un mot-valeur. Comme la différence entre *die* et *diese* que Vialatte néglige. Autre exemple, l'effacement de *klein* dans [180] so klein sie [diese Sache] für mich nach aussen hin im Grunde ist, « si petite [cette chose] qu'elle soit pour moi du dehors dans le fond », traduit par « si *peu* que l'opinion m'importe ». Vialatte traduit sans poétique du texte. Ailleurs il ajoute une oreille, enlève un nez (239). Chicane stylistique, qui s'ajoute au dossier, mais c'est de bien plus qu'il est ici question.

Autre thème de signifiance, dont dépend la rythmique d'un texte comme celui-ci, l'irritation, irriter, *ärgern*, *Ärgernis*, *Ärger*. Il a, dans un espace aussi restreint, et dans une distribution ramassée, dix variantes : [19] ich ärgere sie, « je l'*irrite* » ; [22] ein Ärgernis, « *pousser des cris* » ; [47] wie diesem fortwährenden Ärger am besten ein Ende gemacht werden könnte, « comment à cette irritation perpétuelle au mieux une fin pourrait être faite », est traduit « lui apprendre à en finir avec *cette croix* » ; [52] der Ärger, « *courroux* » ; [53] non traduit ; [55] diesem Ärger, « cette *colère* », colère aussi dans [222] Tränen des Zornes « des larmes de colère » ; [61-62] es ist der alte und immer neue Ärger, « c'est son *courroux*, sa vieille *colère* », double traduction pour « c'est la vieille et toujours neuve irritation » ; [63] so zu Ärgern, « tellement s'irriter », devient « de telles *crises de rage* » ; [80] ein allgemeine öffentlicher Ärger, « une irritation générale, publique », est « un *scandale* public » ; [269] die Grundlosigkeit des Ärgers, « le non-fondé de l'irritation » est « qu'on n'*en* est pas coupable ». La traduction a troqué une poétique contre une rhétorique. Ce qui définit son inexistence littéraire.

Même *leiden, Leid*, souffrir, souffrance, cinq fois traduit ainsi [26,28,37,39,55] s'enrichit de cinq variantes : [34] « *calvaire* » ; [66] leidend stellt « se déclarer *malade* » ; [77] eines geheimen Leides, « d'une *peine* secrète » ; [258] diese [...] leidende kleine Frau « cette petite femme *souffreteuse* ». Dans le même champ *Qual, quälen*, tourment, tourmenter, est aussi couvert par *souffrance* : [44] die Qual zu rächen « se venger des souffrances »,

mais [58] von Kopfschmerzen gequält est « *folle* de migraine », [67-68] Wie ich sie durch mein Dasein quäle, « combien mon existence lui *pèse* » ; et quäle, « *torture* ». La traduction ainsi pratiquée, avec les meilleures intentions, est une entreprise de brouillage.

Troisième personnage important, invisible, avec la petite femme et le narrateur, c'est « le monde », *die Welt*, avec sa valeur familière mais aussi menaçante, ce qui est ouvert sur les autres, qui sont un « tribunal », jouant sur deux termes, *die Welt*, et *die Öffentlichkeit*, « le public ». Ce jeu est masqué par la multiplicité des traductions. Six variantes pour *die Welt* : [67] den Verdacht der Welt (le soupçon du monde), « les soupçons du *public* » ; [101] und es kommt die Welt (et le monde vient), « et qu'*on* vienne me trouver », et [226] die Welt hat nicht Zeit (le monde n'a pas le temps), « on n'a pas le temps » ; [122] die Unfähigkeit der Welt (l'incapacité du monde), « le scepticisme de *l'opinion* » ; [139] ehe die Welt eingreift (avant que le monde intervienne), « avant l'intervention des *gens* » ; [194] die Aussenwelt (le monde extérieur), « ma *vie* sociale » ; [287] ungestört von der Welt (non troublé par le monde), « vivre en paix avec le *monde* », – *monde* une fois sur sept. Empiétant sur le champ de *Öffentlichkeit*, diversifié en sept, dont *l'opinion* et *le public*, déjà utilisés, plus une non-traduction : [72] vor der Öffentlichkeit (devant le public), « devant *les autres* » ; [78] vor das Gericht der Öffentlichkeit (devant le jugement du public), « devant le tribunal de *l'opinion* », et [87] ; [79] wenn die Öffentlichkeit (quand le public), « le jour où *l'attention générale* » ; [86] Die Öffentlichkeit (le public), « *l'opinion publique* », et [136] ; [251], « *le public* » ; [255,259], non traduit ; [263], « *la société* ».

Ces relevés ne portent pas sur l'exactitude philologique. Même si elle vaut mieux que l'inexactitude. Mais l'exactitude reste dans la régie du signe. Encore moins tiennent-ils d'une superstition lexicaliste, pour laquelle on pourrait les prendre. *L'unité n'est pas le mot, mais le texte.* C'est le primat de l'organisation textuelle sur les unités philologiques qui impose de tirer les conséquences en traduction de ce primat, qui est celui du rythme.

Dernier élément de la sémantique du texte, celui qui maintient la menace dans l'inaccompli indéfini, la suspension de la *décision*. Lui aussi est méconnu, éparpillé : *entschliessen* est « se décider » [29], « se résoudre » [32] ; [30] *Entschluss* n'est pas traduit. Le groupage des occurrences accroît la distorsion. *Entscheidung*, « décision », est « solution » [215,218], « dénouement » [223,225,245,247,271] jusqu'au doublé déjà cité « le dénouement, le verdict » [248].

Les autres cas de non-concordance ne détruisent que la rhétorique du texte – dont on ne peut nier pourtant qu'elle lui soit consubstantielle. Il est remarquable que les reprises vont par paires ou triplés, par groupes : [34] Ich *sehe* hiebei ganz von mir *ab*, « je *fais* complètement *abstraction* de moi » et [36] ich *sehe* davon *ab*, « je n'en *tiens* pas *compte* » ; [109-110] um von einer *Schuld* loszukommen, andere *beschuldige*, « pour me délivrer d'une faute, je fais porter la faute à d'autres », traduit par Vialatte : « que j'*accuse* autrui [...] pour me *laver de ma propre faute* », et Claude David aussi néglige le couplage : « pour me disculper d'une faute, j'accuse d'autres personnes », les possibilités pourtant ne manquaient pas, dont disculper / inculper ; [140] *beseitigen* est « contenter », mais en [154] « calmer son ire » et [155] « *die Beseitigung* meiner selbst – ma propre suppression » au lieu de supprimer-suppression ; en [227] « alle Fälle – tout ce qui se passe » et [228] « solche Fälle – ces incidents » ; [276] « einen etwas lauernden Blick – le regard un peu sournois », [280] *idem* = « et le même regard », [281] *idem* = « ne laisse aucun doute sur sa nature ».

Le rythme n'est pas seulement des répétitions, mais des distributions, des positions, des coupes, incipit et clausules, comme l'ordre relatif de tous les groupes, la syntaxe et la prosodie n'étant que des aspects d'une même sémantique. La traduction bute autant sur le système des prédéterminants que, par exemple, sur celui des temps. Pour Vialatte, le présent de [2] *ich sehe sie immer* vaut un passé composé, « je ne lui ai jamais connu », qui ne gêne pas Claude David. Il est mis sur le même plan que [12] *dass ich noch keine Hand gesehen habe* « je n'en ai encore jamais vu ». Un conditionnel est traduit par un futur : [33] *aufdrängen würde*

« que je ne lui imposerai jamais » et le même deux lignes plus haut était au conditionnel. Mais un futur est traduit par un conditionnel : [84] *dann aber wird sie sich zurückziehen* « elle n'aurait plus qu'à me dire adieu ».

C'est un ensemble, c'est-à-dire une stratégie, un mode et non une mode du traduire, et par là un moment du savoir et du faire concernant le langage, qui est confronté à la théorie du sens, à la poétique. On pourrait penser que de 1948 à 1980 ce mode s'est modifié. À en juger par l'édition de la Pléiade de Kafka, même en tenant compte de la position fausse qui lui était imposée, il n'en est rien vraiment.

Beaucoup des répétitions supprimées par Vialatte sont rétablies dans les notes de Claude David, ainsi les occurrences d'*irritation* (corrections des pages 731-732), « solution » redevient « décision » (p. 735 E). Les omissions aussi sont rétablies. Mais bien que la présentation des paragraphes soit celle du texte allemand, tout cela n'est qu'un compromis.

Dans le premier paragraphe, la ponctuation d'abord se rapproche de celle de Kafka. À partir de [5] *versehen*; elle est identique à celle de Vialatte jusqu'à [10] *seitlich*. Pour la dernière phrase, qui est le dernier tiers, chargée en allemand d'une ponctuation grammatico-logique qui appartient aussi à cette description de la main, elle est d'abord plus proche de l'allemand que Vialatte, puis plus forte que lui, qui cette fois suivait l'allemand. Il n'y a pas de système du rythme de phrase dans sa traduction corrigée.

Il n'y en a pas non plus lexicalement. Si les « mains » remplacent les « poings » dans [9] *gern hält sie die Hände in den Hüften,* le réviseur continue de rajouter *deux* : « les deux mains sur les hanches ». C'est seulement un excès dans l'effacement des signifiants qui a été corrigé. Il n'y a pas davantage une poétique de la traduction, ni une traduction poétique, c'est-à-dire du texte comme valeurs, système. Escamotage de *la Chose* : [72] *diese unreine Sache* n'est plus « ce plaisir malsain » mais « cette malsaine affaire ». Décidément, cette chose impure ne passe pas. *Sache* reste « l'affaire » (74, 196, p. 735 C) mais à la fin « aggravation de la chose en elle-même » (p. 737 B).

Même traitement-langue des prédéterminants, qui égalise l'article défini et le démonstratif : [74] von der Sache, « cette affaire » ; [127] die kleine Frau, « cette petite femme » [146] die Frau zu besänftigen, « pour apaiser cette femme » (734 A). La finale *trotz allen Tobens der Frau* reste « en dépit de toutes les fureurs de cette femme » (737 B).

Corrections de détails : le pluriel de « loupe » remis au singulier (732E), le singulier de « détail » remis au pluriel (737 B), le « vous » de Vialatte ramené au « lui » de Kafka (737 B). Mais ce qui touche à la signifiance des thèmes reste masqué : [258] *diese* [...] *leidende kleine Frau* est toujours « cette petite femme souffreteuse », alors que « souffrante » rétablirait un rapport direct avec *Leid*. Vialatte interprétait [94] *ihre fast weissstrahlenden Augen* comme « ses yeux féroces ». La révision n'est qu'une sous-traduction : « par ses yeux presque blancs », au lieu de « pour ses yeux qui rayonnent presque blanc ». La révision maintient le redoublement « d'une faible femme, d'une femme malade » (p. 733), l'effacement de [157] *Frau* dans « avec sa perspicacité » (p. 734), l'élimination des *visages* dans 242 *ihre Gesichter unterscheide* « je les distingue entre eux » (p. 756), la poétisation livresque des heures « matutinales » (p. 734) pour le simple « bonheur des premières heures du matin », [168] *im Glück der ersten Morgenstunden*. La concordance n'est guère observée davantage pour *Öffentlichkeit*, qui est « l'opinion » (733e) et « le public » (732 D). Quatre rendus pour *die Welt* : « les gens » (733 D, 734 A) comme pour [230] *Leute* « des gens », et « si le monde vient » (733 A), « on » est maintenu (p. 736), et [287] *ungestört von der Welt* est « sans être gêné par qui que ce soit » (737 B). La révision aussi élimine les hideuses répétitions : *beseitigen-Beseitigung* « rien ne peut l'éliminer, pas même ma disparition » (734 B).

L'effacement de la signifiance est une occultation de la gestualité, qui est l'oralité organisatrice du texte, la forme de perception de la réalité que Kafka invente, où les thèmes qu'on en a isolés ne sont pas séparables de sa phrase coupée, accumulative, chargée de semi-annulations, et qui fait que sa vision est un rythme. Aussi tout détail, comme dans le rêve, y est-il révélateur.

Ainsi l'adverbe clausule [10] *seitlich* dans le premier paragraphe, qui revient dans [220] *seitlich in den Sessel sank*. Appuyé par la série prosodique. *Seitlich* est un caractère des mouvements et un des mouvements du caractère de la femme, qui est l'Oblique. Le sens, ou plutôt l'énigme du sens, est présent, ostensible et indéchiffrable, comme cette main étrange et normale, dans le concret, qui est à suivre avec son rythme pour écouter l'interrogation qui en sort. C'est la valeur que me semble avoir la place des groupes dans [9-10] *und wendet den Oberkörper mit einem Wurf überraschend schnell seitlich*. Les couplages *w*endet *w*ürf, überra*sch*end-*sch*nell y contribuent. Vialatte introduisait le lecteur par un « vous » recommencé à l'avant-dernier paragraphe du récit, moyen de dynamiser le texte étranger à Kafka, et qui ne remplace pas les suppressions du concret : « pivoter d'un seul coup sur les hanches si brusquement qu'elle vous fait sursauter ». Claude David rétablit le « haut du corps » mais maintient l'omission de *seitlich* supposé inclus dans « pivoter ». Il y a sous-traduction et mélange des groupes : « et fait pivoter soudain le haut du corps avec une rapidité qui surprend ». On pourrait traduire : « tourne le buste d'un coup à une vitesse étonnante sur le côté ». Les groupes sont juxtaposés selon une ponctuation orale, qui fait l'ordre syntagmatique, et qu'on pourrait noter : « tourne le buste / d'un coup / à une vitesse étonnante / sur le côté ». S'il y a *lourdeur*, c'est que la description est dans l'étrange dès le familier, elle est elle-même *das Unheimliche*.

Le réviseur ajoute ses propres additions, ses suppléments de signifiance. Pour [219] *wenn einmal meine kleine Richterin*, au lieu d'une des rares trouvailles de Vialatte, « quand ma petite jugeresse », il renonce au féminin néologique, et le compense par une glose ; « quand mon juge – *je veux dire : cette petite femme* », qui réinsère le signifiant directeur en titre. On pourrait dire : « une fois que ma petite juge » – « jugeuse » serait forcer le péjoratif. Les renforts affaiblissent, banalisent. Pour [286] diese kleine Sache, « cette *toute* petite Chose » – rajout qui « équilibre » la suppression de *très* dans [286] sehr lange « longtemps ». La reprise [261] *dass diese Frau*, supprimée par Vialatte, est traduite en rajoutant *petite* « cette petite femme ». La valeur des *neutres*

(et des passifs) continue d'être méconnue : le *es* de [284] *Von wo aus also ich es auch ansehe* est traduit par « cette affaire ». Les temps aussi, parfois, sont faussés. Le passé passe au présent dans [275] mag einer als Junge einen etwas lauernden Blick *gehabt haben* : « si vous avez, quand vous êtes jeune, le regard un peu sournois » (Vialatte) « si un jeune garçon a un regard un peu inquisiteur » (Cl. David) – pour « quelqu'un a pu étant jeune avoir un regard un peu épieur ».

Il n'y a pas davantage de recherche prosodique – alors que la prosodie joue dans ce texte un rôle majeur. Ainsi, entre beaucoup d'exemples, [220] *s*eitlich in dem *S*essel *s*ank, est chez Vialatte « s'effondrait de côté sur son siège », et dans la révision : « s'effondrait sur le côté de son fauteuil » (735 F). On pourrait proposer cette correspondance : « Une fois que ma petite juge, qui avait défailli de me voir, *s*ombrait dans le *s*iège *s*ur le côté… » La prosodie comme rythme n'est pas une distribution aléatoire (purement linguistique) de phonèmes – auquel cas elle est soit non perçue, soit perçue comme une gêne, donc hors signifiance. C'est le cas chez Vialatte : les /s/ de « *s*ur *s*on *s*iège », dus à une morphologie qu'aucune expressivité lexicale ne motive, n'ont pas d'effet. La révision fausse le sens en altérant la relation *in den*, « dans le », et installe, par le complément de nom (le côté *de* son fauteuil) un ordre verbe-groupe circonstanciel non marqué. Non-marquage des /s/. Il faut un ordre marqué des groupes pour que la position des attaques consonantiques prenne un rôle de mise en valeur. La valeur étant à la fois syntagmatique et prosodique. Organisatrice du discours, elle importe plus que le « sens » lexical, que Claude David a observé en rétablissant « fauteuil ». J'ai mis « siège » pour une raison prosodique[12].

D'autres modifications se sont éloignées, plus que Vialatte, du texte. Le style de l'atténuation, qui fait partie du ton, est

12. Encore que, bien que ce soit d'importance limitée, la correction lexicographique de Claude David ne soit pas assurée. En effet *Das grosse Wörterbuch der deutschen Sprache* in 6 Bänden, Duden, Band 5, 1980, signale qu'en autrichien *Sessel* est l'équivalent de *Stuhl*. Je ne sais pas ce qu'il en était exactement à Prague pour Kafka. Dans le contexte, le gain est pour *siège*, terme générique.

tourné dérisoirement dans la phrase clausule 264-265 *Das ist der heutige Stand der Dinge, der also wenig geeignet ist, mich su beunruhigen.* Vialatte : « Telle est la situation présente ; elle est peu propre à m'inquiéter. » Révision : « Telle est la situation présente ; elle n'a donc *rien* qui puisse m'inquiéter. » Je proposerais : « C'est l'état des faits d'aujourd'hui, qui est ainsi peu propre à m'inquiéter. » Il arrive au réviseur d'ajouter un contresens[13]. Vers la fin : [278] *aber, was in Alter übrigbleibt, sind Reste, jeder ist nötig, keiner wird erneut, jeder steht unter Beobachtung*, Vialatte, avec un déplacement injustifié du quatrième groupe, gardait quand même le rythme de phrase et le sens : « mais ce qu'on garde en vieillissant, ce sont des restes, nul ne sera renouvelé, chacun d'eux est indispensable, aucun ne passe inaperçu ». Le réviseur modifie le rythme et surtout dérive hors du rapport immédiat de *jeder* à *Reste* (qui désigne bien du neutre, *was*) vers un animé où le troisième groupe n'a pas de sens : « Mais ce qui subsiste dans la vieillesse, ce sont des restes : tout le monde compte, personne ne se renouvelle, tout le monde est observé. » Suivre Kafka mènerait à dire : « Mais, ce qui avec l'âge demeure, c'est des restes, chacun est utile, aucun ne sera renouvelé, chacun est sous observation. »

Puisque la signifiance inclut le lexique dans la prosodie, prend la syntagmatique comme rythme du sens, elle impose de ne pas modifier les rapports non plus que la concordance. Elle impose de viser une correspondance. Mais la révision dissocie une relation construite pour en faire une incise indépendante, dans le paragraphe clausule : [285] *wenn ich mit der Hand auch nur ganz leicht diese kleine Sache verdeckt halte.* Vialatte, avec « pour peu que ma main sache cacher cette petite plaie », détruisait le rapport du sujet à la *chose* et à la *main*. La révision le fausse aussi, mais autrement : « pourvu que je tienne cachée cette toute petite chose – il me suffira de poser légèrement la main dessus ».

Le discours est peut-être toujours à la frange de la langue. En tout cas la littérature l'est, quand elle change la littérature. La

13. Et par une erreur qui *achève* le texte dans l'édition de la Pléiade, le rajout d'une négation rend la fin de la nouvelle incompréhensible : « je ne pourrai continuer très longtemps » (p. 737).

traduction doit donc bien l'être aussi. L'écriture n'a que faire du beau langage, qui est la somme des risques non courus, le gagné d'avance, qui fait qu'on perd tout en s'y confiant. Aussi une traduction n'est-elle qu'un moment d'un texte en mouvement. Elle est même l'image qu'il n'est jamais fini. Elle ne saurait l'immobiliser.

À titre d'atelier[14], je mets ici la traduction du premier et du dernier paragraphe d'*Une petite femme* :

> C'est une petite femme ; toute svelte de nature, elle porte pourtant un corset serré ; je la vois toujours dans la même robe, elle est d'un tissu gris jaunâtre vaguement couleur de bois et un peu garnie de pompons ou d'ornements en manière de boutons de la même couleur ; elle est toujours sans chapeau, ses cheveux blonds ternes sont lisses et sinon décoiffés, très mollement tenus. Malgré qu'elle porte un corset, elle est facilement vive, il est vrai qu'elle force cette vivacité, elle aime à mettre les mains sur les hanches et à tourner le buste d'un coup à une vitesse étonnante sur le côté. L'impression, que sa main fait sur moi, je peux seulement la rendre, si je dis que je n'ai encore vu aucune main, dont les différents doigts soient séparés l'un de l'autre d'une manière aussi aiguë, que les siens ; pourtant sa main n'a en rien aucune particularité anatomique, elle est entièrement normale, c'est une main.
>
> *
>
> Ainsi d'où même que je la voie, toujours et toujours il apparaît et j'en reste là, que, si, avec la main, même rien que tout légèrement, je tiens cachée cette petite chose, je vais encore très longtemps, sans être dérangé par le monde, pouvoir continuer calmement ma vie de maintenant, malgré toutes les rages de la femme.

Déplacements de lecture, déplacements d'écriture sont toujours liés. À la traduction de ne pas être le retard dans le passage de l'un à l'autre. À la théorie du rythme de déplacer le traduire, et à la traduction de montrer qu'une signifiance emporte et dérègle tous les sens dans son rythme.

14. Je donne ici, en la remaniant avec l'aide de Régine Blaig, une traduction issue d'un travail collectif entrepris avec Catherine Claude et Rolland Pierre, et resté inachevé. Rolland Pierre avait publié *Odradek loi de Kafka*, E.F.R., 1976.

Poétique d'un texte de philosophe et de ses traductions : Humboldt, *Sur la tâche de l'écrivain de l'histoire*

> « De moi il vient [Goethe] de relire l'étude sur le langage et il était très disert là-dessus. Mais ce qui m'a fait une impression étrange, c'est qu'à propos de celle sur l'histoire, il ne m'a jamais ni par écrit répondu un mot, ni jusqu'à maintenant dit une syllabe. Cette étude a, en somme, un destin singulier. À certains, comme tu sais, et parmi lesquels des gens très secs, comme [l'historien] Heer à Göttingen, elle a plu sans mesure, et aussi à toi. D'autres ont déjà par leur silence montré le contraire, ainsi sûrement la plus grande partie de l'Académie à Berlin, Schleiermacher lui-même, comme je crois, Alexandre, à qui déjà déplaisent les deux mots qui s'y trouvent sur un gouvernement supérieur du monde, Schlegel, Körner aussi, à qui je l'avais montrée en manuscrit, n'a eu dessus qu'un jugement très mesuré, même Welcker. Mais j'avoue que je suis du côté de ceux qui font plutôt grand cas du travail, et cette expérience me déterminera à l'avenir davantage à suivre mon seul jugement. Car j'ai réellement douté si je devais en somme laisser imprimer cette étude. »
>
> *Lettre de Humboldt à sa femme Caroline, 12 novembre 1823.* Cité dans Wilhelm von Humboldt, *Werke*, Stuttgart, Klett-Cotta, 1981, t. V, p. 363.

I. Pour une poétique de Humboldt

Humboldt, illustre et méconnu[1]. C'est un stéréotype, mais il les collectionne. C'est qu'il échappe aux catégories d'institution – lui qui en a fondé une, l'université de Berlin. Il n'est à sa place ni dans son temps, ni dans le nôtre. Pas parce qu'il est en marge,

1. Ce travail était préparé par l'essai sur la théorie du langage chez Humboldt dans *Le Signe et le Poème* (Gallimard, 1975, p. 123-139) et par l'étude sur le traitement que Chomsky fait de Humboldt dans « Théorie du

par exemple de la linguistique qui se fait autour de lui, comme de la philosophie. Mais au contraire parce qu'il vise la tenue ensemble de ce que généralement on continue de séparer : le langage, la littérature et l'histoire. Il a donc plus une postérité que des contemporains. Son aventure, avec ses effets datés et toujours actifs, loin de l'épuiser, fait de sa pensée un enjeu du présent et de l'avenir des sciences humaines – de la théorie du langage et de la théorie de la société.

Le silence dont il se plaignait dans sa lettre à sa femme, au sujet de son étude sur l'histoire (lue à l'Académie de Berlin en 1821, publiée en 1822), a continué sous diverses formes. Je pose que ces formes sont les formes mêmes de la résistance à cette tenue corrélative du langage, de la littérature et de l'histoire. À vérifier par l'écriture, et par la traduction. D'où l'intérêt qu'elles présentent, qui est inséparable de la recherche pour penser cette corrélation. Les transformations dans l'accueil, les problèmes de l'interprétation, les modifications de la technique du traduire sont des moments de l'histoire de notre pensée du langage, par lesquels apparaît la solidarité de la poétique avec le travail de Humboldt.

C'est pourquoi j'ai choisi cette étude sur l'histoire comme exemple de quelques problèmes : celui du statut philosophique des textes de Humboldt, celui de la traduction d'un tel texte. J'essaie de montrer qu'ils ne peuvent pas être posés de manière féconde par la théorie du langage qu'implique une certaine mise en place dans l'histoire de la philosophie, et qu'impliquent certaines techniques de la traduction. Ce que dit la visée d'une poétique de Humboldt : non une dérisoire réduction à du poétique, mais l'essai de saisir un travail du concept dans et par son écriture. Non seulement sans le séparer de son écriture, mais pour montrer que peut-être ce n'est jamais sans dommage qu'on procède à de telles séparations. Il ne s'agit pas davantage ici d'une prise

---

langage, théorie politique, une seule stratégie (Humboldt, Saussure selon Chomsky) », *Poésie sans réponse*, Gallimard, 1978, p. 317-395. Je renvoie également à « Penser Humboldt aujourd'hui », dans *La Pensée dans la langue, Humboldt et après*, sous la direction d'Henri Meschonnic, Presses Universitaires de Vincennes, 1995. Suite sans fin. Une première version a paru dans *Les Tours de Babel*, Trans-Europ-Repress, 1985.

philosophique sur un texte philosophique. Mais de la tentative pour montrer la poétique jusque dans un texte philosophique : autant le rapport à la signifiance d'une langue qu'à celle d'un sujet historique dans cette langue. Le passage par les traductions en est la double mise à découvert : soit qu'elles le montrent, soit qu'elles le cachent. Par la théorie et la pratique de la traduction, ce travail reporte sur lui-même quelque chose de la recherche de Humboldt, et de sa stratégie d'anti-philosophie : la philosophie qui faisait les histoires téléologiques est toujours celle qui est solidaire de la régie du signe, pour ses effets de transcendance.

Un effet récurrent consiste dans la mise en doute même du statut philosophique des textes de Humboldt : « Philosophe, Humboldt? Du point de vue des philologues, peut-être [2]. » Ajoutant que « nul philosophe n'est jamais cité ». À ce compte, Wittgenstein n'est guère davantage philosophe. Il est vrai que le doute gagne le statut de linguiste aussi. Humboldt semble trop de choses à la fois, anthropologue, comparatiste, pour être philosophe – ce qui suppose au philosophe un « projet unifiant » (*ibid.*, p. 15). Jean Quillien note aussi que Humboldt n'a « jamais donné une élaboration systématique [3] » de sa philosophie. D'une part, « Humboldt n'est pas philosophe au sens universitaire du terme [4] ». Parce qu'il « ne fait pas partie des successeurs débattant tel ou tel point de la doctrine » *(ibid.),* et parce qu'il prend une « voie anthropologique » (*ibid.*, p. 30). De plus, en philosophe, son portrait est celui d'un échec : « Humboldt ne parviendra pas à dominer le sujet et à construire cette philosophie de l'histoire dont il a tracé le cadre » (*ibid.*, p. 9). D'où la contradiction reconnue : « Cela fait donc partie de l'interrogation sur la philosophie de Humboldt que de se demander pourquoi, en règle

2. Pierre Caussat, « Introduction du traducteur », dans Wilhelm von Humboldt, *Introduction à l'œuvre sur le kavi et autres essais*, Paris, éditions du Seuil, 1974, p. 14. Abrégé plus loin en K.

3. Jean Quillien, Introduction à G. de Humboldt, *La Tâche de l'historien*, traduction et notes d'Annette Disselkamp et André Laks, Presses Universitaires de Lille, 1985, p. 40. Abrégé plus loin en *T.H.*

4. Jean Quillien, *G. de Humboldt et la Grèce, Modèle et Histoire*, Presses Universitaires de Lille, 1983, p. 29.

générale, il n'a pas été reconnu comme philosophe et pourquoi lui-même s'est refusé à emprunter la voie de la spéculation philosophique au sens classique, considérant que celle-ci avait trouvé son achèvement avec Kant » (*ibid.*, p. 30). Ce refus même est un acte dont la philosophie doit tenir compte, puisqu'il vise, comme dit Jean Quillien, le « changement complet du rapport entre histoire et philosophie » (*TH,* p. 39).

Variante, qui dépend du motif précédent, et tient une place considérable dans l'effet de théorie, et dans l'effet social – Humboldt difficile. Certains ne se gênent pas pour dire que c'est parce qu'il n'a pas les idées claires : « *Von Humboldt's style is not a simple one for modern ears nor is his thought always clear* – le style de Humboldt n'est pas simple pour des oreilles modernes et sa pensée pas toujours claire[5] ». Conséquence pragmatique : « *I have felt free to make whatever changes seemed required either by the text itself or by modern usage* – Je me suis senti libre de faire tous les changements que semblaient demander soit le texte lui-même, soit l'usage moderne » *(ibid.).* Comme de sauter des phrases, ou de moderniser. En somme, venir en aide à la fois au lecteur d'aujourd'hui, et à Humboldt. Double bonne action puisque : « *His groping about for what are now familiar terms is often painful, but his constant philosophizing about matters which either can now be factually ascertained or should be rejected out of hand since they do not admit of proof would certainly be anathema to the modern linguist.* – Son tâtonnement vers ce qui est maintenant des termes familiers est souvent pénible, mais sa manière de philosopher constamment sur des sujets qui soit sont maintenant établis par les faits, soit sont à rejeter parce qu'ils n'admettent pas de preuve, serait certainement frappée d'anathème par le linguiste moderne » (*ibid.*, p. IX). Humboldt semble réaliser l'accord du linguiste et du philosophe universitaire.

Pour la poétique, cette difficulté n'apparaît que comme l'illusion par excellence fomentée par tout ce qui faisait et qui fait

5. Translator's Foreword, in Wilhelm von Humboldt, *Linguistic variability and Intellectual Development,* translated by George C. Buck and Frithjof A. Raven, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1972, p. X.

encore une résistance à la théorie du langage commencée par Humboldt. Difficulté mise au compte du style, ou d'une obscurité dans la pensée, c'est la résistance elle-même qui s'énonce à travers le diagnostic : « La difficulté de la phrase et du style humboldtiens, toujours surprenants, et parfois à la limite de la correction est connue » dit la note « Sur les textes traduits » des deux traducteurs de *La Tâche de l'historien* (*TH,* 46). D'où, d'avance, l'excuse demandée au lecteur, pour « certaines duretés et obscurités de la traduction ». Pourtant Jean Quillien dit très bien : « la difficulté de ces pages n'est autre que celle de la chose même » (*TH,* 20).

Les mots de Humboldt, du moins en apparence, ne sont pas techniques. Ce sont des mots concrets souvent, ordinaires : *Gebrauch* « usage » est un terme courant, plus que « praxique » ou « pragmatique » par lesquels le philosophe, en technicien, propose de le rendre[6]. Paradoxalement, c'est pour lui « la question terminologique qui rend si difficile la lecture de Humboldt » (*ibid.*, p. 145). Parce qu'il n'a pas la terminologie de notre temps. Mais s'il suffit de lire historiquement, en effet tout ce qui nous le permet avec précision est indispensable. Ce que fait Jean Quillien, quand il rappelle que « par grammaire [Humboldt] entend ce qui se donne sous ce nom en son temps [...] c'est-à-dire une grammaire taxinomique » (*ibid.*, 146). Mais il en va de même pour tous les auteurs du passé. On ne dit pas pour autant qu'ils sont obscurs. Même si on s'illusionne sur la transparence à travers laquelle on croit les lire. Surgit un double effet pervers : la tentation historiciste – réduire le sens aux conditions de production du sens, un des modes possibles de la lecture immanente, que les « littéraires » ont depuis longtemps appris à ne plus pratiquer, mais peut-être pas certains philosophes; et la tentation inverse – voir le sens dans sa situation passée comme une annonce du sens présent : « il annonce le post-structuralisme né de Chomsky » (*ibid.*, 146). Le rôle du précurseur. Sans mécon-

6. Jean Quillien, « Le signe, le mot, le sens. Sur une approche sémantique de la linguistique (G. de Humboldt) », dans *Langages, Connaissance et pratique* textes réunis par Noël Mouloud et Jean-Michel Vienne, Presses Universitaires de Lille, 1982, p. 151.

naître l'effet de relance donné à Humboldt par Chomsky[7], cet effet a été plus social que théorique. Humboldt n'a pas plus que Descartes besoin de Chomsky. Mais Chomsky a eu besoin de Humboldt. De cette captation passagère, Humboldt sort parce qu'il brasse des problèmes que Chomsky ne peut pas même concevoir dans ses limites propres. Comme le discours, ou le rapport entre langue et littérature.

Ni l'inachèvement de l'œuvre, ni la référence nécessaire à l'époque, ni même l'opposition à ce qui faisait autant la philosophie (passée et contemporaine) que la linguistique de son siècle ne peuvent constituer l'obscurité attribuée à Humboldt. Bien que l'inachèvement, la difficulté et le rejet de la pensée reçue soient liés, n'étant que les aspects d'une même situation. En partie comparable à celle de Saussure. Mais l'histoire récente de la pensée du langage a été écrite de telle sorte que Saussure ne passe pas pour difficile. Exemple limite, puisqu'il est à la limite du visible idéologique, qui illustre combien la grille structuraliste a fabriqué une fausse facilité de Saussure. Avec ses effets scolaires. Elle masque la difficulté de la valeur par un primat non-saussurien du sens. Elle masque l'arbitraire par la convention. Un à un elle recouvre les inachèvements féconds de Saussure sous la permanence d'un signe et d'une nature qui sont par rapport à lui une double régression. C'est précisément cette dominance, jusque dans les effets de modernité, qui fournit le point de vue d'où Humboldt paraît difficile.

Vu dans son propre sens, Humboldt n'est pas plus difficile que ce qu'il essaie de penser. Qui certainement n'est pas séparable de son style, si la recherche de l'expression et l'éthique de la pensée sont une même démarche. D'où les formules fameuses qui abondent chez Humboldt. Attestant par leur simplicité la trouvaille. Contre le cliché du Humboldt difficile, et pour le style, il est pertinent d'en rappeler quelques-unes. Les plus fortes sont la rencontre, dans les mots les plus ordinaires, du langage avec sa

7. Essentiellement dans *Current Issues in Linguistic Theory*, The Hague, Paris, Mouton, 1964 et *Cartesian Linguistics, A Chapter in the History of Rationalist Thought*, New York, Harper and Row, 1966.

vérité. La prétention professionnaliste qui identifie la nouveauté conceptuelle avec la formalisation et le néologisme technique a dû en concevoir quelque envie.

Je ne retiens que des propositions concernant le langage. Dans l'étude sur l'histoire, par exemple : « *um sich zu verstehen, muss man sich in einem andren Sinn schon verstanden haben* – pour se comprendre, il faut en un autre sens s'être déjà compris »[8]. De l'*Introduction à l'œuvre sur le kavi*, sur *die Sprache*, la langue – le langage : « *Sie muss daher von endlichen Mitteln einen unendlichen Gebrauch machen* – Aussi il doit, avec des moyens finis, faire un usage infini[9] », formule reprise par Chomsky. Ou « *Man muss die Sprache nicht so wohl wie ein todtes Erzeugtes, sondern weit mehr wie eine Erzeugung ansehen* – on doit voir le langage non tant comme une chose produite, morte, mais bien davantage comme une production » (III, 416; VII, 44; 181). Variante la plus citée sur le langage : « *Sie selbst [die Sprache] ist kein Werk (Ergon), sondern eine Thätigkeit (Energeia)* – Lui-même n'est pas une œuvre *(Ergon),* mais une activité *(Energeia)* » (III, 418; VII, 46; 183).

C'est donc une pensée du discours. Ainsi entre autres : « *Wir haben es historisch nur immer mit dem wirklich sprechenden Menschen zu thun* – Historiquement, nous n'avons jamais affaire qu'avec l'homme réellement en train de parler » (III, 415; VII, 43; 180)[10].

8. Pour le texte de *Ueber die Aufgabe des Geschichtschreibers*, dans *Werke in fünf Bänden*, Stuttgart, Cotta'sche Buchhandlung, 1960-1981 (t. I, p. 585-606), je donne d'abord la référence à cette édition, la page et la ligne (ici 597, 8-9); puis la référence de base à l'édition de l'Académie, tome et page (ici IV, 47); puis éventuellement, pour la traduction de P. Caussat dans l'édition du Seuil, la page et la ligne; pour celle d'A. Disselkamp et A. Laks, la page et la ligne. Quand il n'y a aucun doute, je ne fais pas précéder ces deux dernières références de *K* ou *T.H.* Là où ne figure aucune mention de ces deux traductions, c'est moi qui traduis. Pour les autres textes de Humboldt, en particulier l'*Introduction à l'œuvre sur le kavi*, le tome et la page de l'édition Cotta, puis la référence à l'Académie. Et le numéro de la page dans l'édition du Seuil, pour retrouver le passage.

9. III, 477; VII, 99; 246. Pour ces citations, j'ai modifié la traduction de P. Caussat.

10. La traduction de Caussat : « Nous n'avons réellement affaire qu'à l'homme effectivement engagé dans l'acte de la langue » *n'a pas de sens* linguistique : il y a des actes de langage, et de discours, pas de la langue.

Dans le même sens, « *die eigentliche Sprache in dem Acte ihres wirklichen Hervorbringens liegt* – la langue proprement dite consiste dans l'acte de son émission réelle » (III, 418 ; VII, 46 ; 184). Cette pensée de l'énonciation et du discours fait une critique de la notion de mot : « *In der Wirklichkeit wird die Rede nicht aus ihr vorangegangenen Wörtern zusammengesetzt, sondern die Wörter gehen umgekehrt aus dem Ganzen der Rede hervor* – Dans la réalité, le discours n'est pas composé de mots qui le précèdent, mais ce sont les mots au contraire qui procèdent du tout du discours » (III, 448 ; VII, 72 ; 213). Et enfin, contre ou plutôt hors de tous les grands créateurs de dictionnaires et de grammaires de son siècle, Humboldt fait la critique de ce que Saussure appellera les « subdivisions traditionnelles » (lexique, morphologie, syntaxe), c'est-à-dire la pensée de la langue : « *Das Zerschlagen in Wörter und Regeln ist nur ein todtes Machwerk wissenschaftlicher Zergliederung* – Le morcellement en mots et en règles n'est qu'une contrefaçon morte de l'analyse scientifique » (III, 419 ; VII, 46 ; 184).

Exemples parfaitement clairs de l'antagonisme radical avec la pensée dominante sur le langage. Y compris la grammaire générative. Humboldt lui est inassimilable. Donc obscur. Ou fragmentairement allégué. Exemples aussi du « style » de Humboldt. Le style même de sa recherche. Son texte fait à la fois la pratique et la théorie de sa propre poétique : la tension et la tenue des rapports entre la théorie du langage-discours, la théorie de la littérature et celle de l'histoire.

La tâche du traducteur de Humboldt est de reconnaître cette poétique. De la reconnaître comme poétique. Non comme rhétorique. Le travail de la pensée fait une poétique s'il transforme les valeurs de la langue en valeurs de discours, propres à son seul discours. Mais si les catégories de la langue restent des catégories de la langue, c'est le jeu de la rhétorique. Cette banalité, qu'on ne peut pas séparer une pensée de son écriture. Au traducteur de ne pas prendre la poétique pour une rhétorique, à tous les *niveaux* que distingue la linguistique traditionnelle.

Or la philosophie a du mal avec la poétique. Visiblement, elle tend à la refouler vers la rhétorique. Parce que, peut-être, elle a

besoin de continuer à séparer ce que la poétique s'attache à saisir comme un tout inséparable. Liée au signe, au sens. Les catégories traditionnelles l'arrangent, car elles ménagent et maintiennent sa transcendance aux langues, et à tout ce qui n'est pas l'histoire et l'espace de sa propre conceptualité. Là apparaît la solidarité entre la recherche de Humboldt et la recherche de la poétique. Dans la critique du signe. Dans la recherche de la traduction et la critique de la traduction.

Parce que la traduction est une pratique du langage qui montre précisément ce qu'elle pense si bien cacher qu'elle-même ne le voit pas. Elle traduit, et trahit, sa propre théorie du langage, et de la poétique, en même temps et plus encore que le texte qu'elle traduit. Tout un méta-linguistique et un méta-littéraire, si invisibles au traducteur qu'il les prend justement pour de la transparence, de la modestie, de la fidélité, se mêlent au texte traduit. Ce qui situe la rencontre et l'enjeu de la critique du traduire et de la théorie du langage.

Humboldt est ainsi la matière et la visée, à travers la traduction, de sa propre théorie du langage. C'est pourquoi il importe de postuler une poétique de ses textes. Travailler à démêler les catégories de la poétique et les catégories du signe, qui opèrent dans la traduction.

La nécessité de la démarche mène à insister sur la critique. Il ne faudrait pas que l'exigence de ce qui manque aux traductions fasse oublier leur effet d'introduction. La critique paraît anéantir son propre objet. C'est que la traduction est un révélateur des problèmes du texte. La critique, qui les lui doit, n'est ni ingrate, ni supérieure. Elle n'est possible que s'il y a une différence entre l'observateur et l'observé. Ce n'est pas sur son objet qu'elle s'appuie, mais sur cette différence. On ne saurait en vouloir à cette différence, ni s'en faire un mérite. On ne peut pas non plus l'escamoter. Ce serait se rendre solidaire de ce qu'on ne peut plus partager. Ni irénisme, ni domination, la critique est une recherche du sens, ce que rien ne peut arrêter.

Dès le titre *La Tâche de l'historien*, les deux traductions publiées qui donnent accès au texte en français résolvent un problème en l'effaçant : la distinction que fait la langue, en allemand,

entre *Geschichtschreiber*, celui qui écrit l'histoire, et *Geschichtsforscher*, celui qui fait de la recherche en histoire, sans parler du *Historiker*. Humboldt reprend cette valeur de la langue et en fait une valeur de son discours. Dès l'étude sur *Hermann et Dorothée* (1798), comme le rappellent les derniers traducteurs (*TH*, 94), il ébauchait une distinction personnelle. Distinguant la nature et l'humanité, d'où fondamentalement « *zwei Wissenschaften, die Naturbeschreibung und die Geschichte* – deux sciences, la description de la nature et l'histoire », il ajoutait aussitôt : « *Denn der Geschichtschreiber, der sehr wohl von dem blossen Erzähler geschehener Begebenheiten zu unterscheiden ist, muss, gerade wie wir es in jenem Zustande schilderten, das Ganze seines Stoffs übersehen, alle Verbindungen desselben aufsuchen, immerfort unpartheiisch vor ihm dastehn und für alle mannigfaltigen menschlichen Empfindungen und Lagen Sinn haben, um jede, die er vor sich erblickt, in ihrer Eigenthümlichkeit zu verstehen.* – Car l'écrivain de l'histoire, qu'il faut particulièrement distinguer du chercheur en histoire et du simple auteur de récits d'événements survenus, doit, exactement comme nous l'avons dépeint en cet état, avoir une vue d'ensemble sur le tout de sa matière, s'enquérir de tous ses rapports, se tenir devant constamment sans parti pris et avoir le sens de tous les multiples sentiments humains et situations, pour comprendre dans sa particularité chacun de ceux qu'il aperçoit devant lui[11] ».

Le trajet même, chez Humboldt, de l'histoire comme objet au sujet-historien, que Jean Quillien a retracé dans sa préface à ce texte, y motive l'écriture de l'histoire. L'historien est le « sujet qui écrit l'histoire » (*TH*, 20). Si le français n'a que le *mot* « historien », c'est de la langue. Pour répondre à un travail du discours, comme c'est le cas chez Humboldt, il faut un travail du discours. Le texte porte son titre tout au long. Il a deux fois *Geschichtsforscher*, sauf erreur (588, 9 ; IV, 38 et 591, 3 ; IV, 41) dans un contexte où d'autres formes du mot apparaissent trois fois : *das Verbinden des Erforschten* (587, 27 ; IV, 37), *den erforschbaren Stoff* (588, 5 ; IV, 38), *des zu erforschenden Gegenstandes* (588, 8 ; IV, 38). En rapport de contiguïté avec *Studium* et

11. II, 255 ; II, 230.

Uebung (591,3 ; IV,41). Mais *Geschichtschreiber*, dix-neuf fois. Deux fois accompagné de l'appréciation *der dieses Namens würdig ist*, « qui est digne de ce nom » (590,21 ; IV,41), *er im wahren Sinne des Wortes*, « au vrai sens du mot » (597,15 ; IV,47). Associé au « génial » (599,20 ; IV,49). En rapport avec la *Stimmung*, « disposition » (589,7 ; IV,39), le rattachement de la partie au tout (590,21 ; IV,41), l'art et l'artiste (591,12 ; IV,42 – 594,30 ; IV,45 – 595,12 ; IV,45), les forces (596,28 ; IV,47 – 597,21 ; IV,47 – 600,26 et 29 ; IV,51), les idées (594,26 ; IV, 45 – 605,10,19,29 ; IV,55-56), les « causes immédiates » (591, 1 ; IV,49), la pénétration du « *Weltregierung* » (600,11 ; IV,50), la « vraie configuration des événements » (601,9 ; IV,51), la « liberté du point de vue » (606,7 ; IV,56). Le texte entier est le champ sémantique qui motive le titre par le discours. En ce sens c'est un mot-valeur – ou mot poétique. L'écriture de l'histoire, stratégiquement, est mise du côté du « traitement poétique » dont elle a moins à craindre que de la philosophie (595,36 ; IV, 46). Car, ajoute Humboldt, « *Die Philosophie schreibt den Begebenheiten ein Ziel vor*,... – La philosophie écrit une visée pour les événements » (506,1 ; IV,46). il faudrait « prescrit », mais j'ai voulu marquer ici l'importance du signifiant *écrire*. Que les derniers traducteurs effacent en traduisant : « La philosophie impose à ce qui advient un but » (*TH*,77,20).

Cette écriture ne se confond pas avec le sens des mots dans la langue. Ni avec leur rhétorique. Elle transforme la valeur et jusqu'au sens, dans certains cas. Ce qui a lieu, dans ce texte et pour ce texte, plus qu'à propos d'aucun autre terme, dans le signifiant *Zusammenhang*, qui constitue la condition de l'intelligibilité en histoire. Le sens du dictionnaire (lien, connexion, relation...) d'abord ne semble pas en question. Celui qu'il a dans l'emploi courant de la langue. Par exemple dans la postface des éditeurs allemands : « *für Zusammenhänge mit der Geschichte und den Geistesströmungen der Epoche* – pour les relations avec l'histoire et les courants spirituels de l'époque » (I,609). Le sens qu'il a ailleurs chez Humboldt. Comme dans le titre du texte de 1824 « *Ueber die Buchstabenschrift und ihren Zusammenhang mit dem Sprachbau* – Sur l'écriture alphabétique et sa relation avec la

construction de la langue » (III, 82 ; V, 107). Mais ce terme est le lieu d'un travail conceptuel, qui mène à des résultats divers selon les textes. Ainsi, il y a la variante *Zusammensetzung*, « composition », pour « décrire des comportements morphologiques du basque marginaux ou étrangers aux langues classiques[12] ». Dans *La Tâche de l'écrivain de l'histoire*, Jean Quillien a mis en évidence l'inséparation entre l'idée comme concept subjectif et principe objectif. Ce concept composé travaille *Zusammenhang*, le champ lexical et sémantique du tout, *das Ganze*, contre celui des éléments isolés, la « cohérence interne entre les événements » (*TH*, 30). C'est-à-dire, selon une motivation du mot et des composants du mot, l'équivalent morphologique et sémantique du grec *sustèma* – à traduire ici, donc, en tant que valeur, plus que sens, par *système*. Le trajet qui y mène est « la liaison entre système et histoire, liaison tout à fait caractéristique, comme l'a longuement analysé Heidegger, de la pensée allemande post-kantienne[13] ». Jean Quillien évoquait, pour un texte de Humboldt sur la Grèce, dès 1792, « l'exigence d'un système complet des activités humaines » (*ibid.*, 47). Sans valeur hégélienne. Telle qu'elle apparaît ailleurs, le contexte conceptuel requérant un principe « de la Science ou du Système comme exigence d'une déduction logique et complète de la multiplicité à partir d'un principe unique et unificateur[14] ». Un « *projet de systématicité rationnelle* » (*ibid.*, 15). Mais au lieu que le « multiple se tourne vers l'unité » (*ibid.*, 23), chez Humboldt la réflexion sur le langage s'oriente vers la diversité.

Ainsi l'essai de 1821 sur l'histoire s'inscrit dans la théorie du langage parce que celle-ci est une théorie de la société. Ce que marque ici la série « individualité-individu » – *Individualität* et

12. J. Rousseau, « Wilhelm von Humboldt et les langues à incorporation : genèse d'un concept (1801-1824) », dans Auroux-Queixalos, *Pour une histoire de la linguistique amérindienne en France*, n° 6, numéro spécial de *Amerindia*, 1984, p. 80.

13. Jean Quillien, *Humboldt et la Grèce*, p. 27.

14. L. Ferry, J.-P. Pesron, A. Renaut, présentation de *Philosophies de l'Université, L'Idéalisme allemand et la question de l'Université*, Paris, Payot 1979. p. 14.

Individuum. C'est « *die Verschiendenheit der Individualität* – la différenciation de l'individualité » (602 5 ; IV, 52), pluriel interne du singulier, si on peut dire. Ce que curieusement la traduction de Pierre Caussat faisait passer au seul pluriel : « La diversité des styles individuels » (*K.*54-15), mais A. Disselkamp et A. Laks au distributif, donc au singulier : « la variété individuelle » (*TH*, 83-20). Il y a aussi l'« individualité des nations » (603,38 ; IV, 54). Notion liée à celle de l'idée chez Humboldt : « *Die Idee kann sich nur einer geistig individuellen Kraft anvertrauen* – L'idée ne peut se confier qu'à une force spirituelle individuelle » (602,23 ; IV, 53). Le rapport entre *Individualität* et *Individuum* (explicité en 603,27-31 ; IV, 54 – *K.*55,31-34 – *TH*, 85,8-11) passe aussi par le champ du *das Einzelne* et des *Einzelne*, les individus isolés, associés à l'immédiateté, à la fragmentation du visible dès le début du texte : « *Das Geschehene aber ist nur zum Theil in der Sinnenwelt sichtbar, das Uebrige muss hinzu empfunden, geschlossen, errathen werden. Was davon erscheint, ist zerstreut, abgerissen, vereinzelt; was dies Stückwerk verbindet, das Einzelne in sein wahres Licht stellt, dem Ganzen Gestalt giebt, bleibt der unmittelbaren Beobachtung entrückt.* – Mais ce qui est arrivé n'est qu'en partie visible dans le monde sensible, le reste doit de plus être senti, impliqué, deviné. Ce qui en apparaît est en pièces, décousu, isolé ; ce qui tient ce rapiéçage, place ce qui est isolé dans sa vraie lumière, donne au tout sa configuration, cela demeure soustrait à l'observation immédiate » (585,8 ; IV, 35). Mais il y a aussi, une fois, « *etwas von dem lebendigen Reichthum des Einzelnen* – quelque chose de la vivante richesse de ce qui est isolé » (605,38 ; IV, 6). Qui est aussi le singulier concret, et le particulier, mais pris isolément. D'où il y a à veiller aux traductions qui mêlent *individualité* et *individu* (P. Caussat), et aussi à certaines traductions de *Einzelne* par « individus » (600,33 ; IV, 51 – *K*, 53-6) ou « individus proprement dits » (604,1 ; IV, 54 – *K.*56-1).

Les valeurs de mots ne sont pas seules à faire le système du texte. Il y a ici, particulièrement, une poétique du neutre. Signifiance de l'indifférencié, matière de l'inconnu dans l'intelligibilité, qui semble notée par des qualificatifs mis au neutre.

Évoquant, de loin, le je ne sais quoi. Non des neutres de la langue, mais des neutres du discours. Dans la mesure où ils font partie d'une grammaire du discours, ils en sont des valeurs. En voici quelques-uns, après que le texte a commencé sur *das Geschehene, das Uebrige, das Einzelne : ein Unendliches*, « quelque chose d'infini » (588,34 ; IV, 39) – Caussat efface le neutre par « un domaine infini » (*K*, 42-24) ; « *als Drittes, Verknüpfendes* – en troisième, quelque chose qui lie » (592,15 ; IV, 43) – Caussat : « terme médiateur » (46,6) ; *das Geistige*, « le spirituel » (596,23 ; IV, 47) – Caussat : « leur vigueur spirituelle » (49,19). Pourtant un neutre est toujours possible : « *Denn das Bewundernswürdige* – Car l'admirable » (601,33 ; IV, 52 ; K, 54-4). Ou : « *man fasst das Rechte, das Feine, das Verborgene nur auf, weil der Geist richtig, es aufzufassen, gestimmt ist* – on ne comprend ce qui est juste, subtil, ou dissimulé, que parce que l'esprit se trouve dans une juste disposition pour le comprendre » (595,10-12 ; IV, 45 – *TH*, 28). L'innommé cherché par le discours motive alors la rhétorique de la langue, qui par elle-même est arbitraire. Ainsi la langue est motivée par le discours, non le discours par la langue, dans : « *Denn es [das Begreifen] besteht allemal in der Anwendung eines früher vorhandenen Allgemeinen auf ein neues Besondres* – Car il [le comprendre] consiste toujours dans l'application de quelque chose de général, qui était là plus tôt, sur quelque chose de particulier qui est nouveau » (597,4-6 ; IV, 47). Où concourt le *alles Menschliche*, « tout ce qui est humain » (597,13 ; IV, 47 – *K*, 50-6), le *etwas Ursprüngliches*, « quelque chose d'originaire » (603,33 ; IV, 54 ; *TH*, 85-13). Même le neutre grammatical de la langue, avec l'effet de retardement syntaxique dans la phrase, s'inscrit dans cet effet du neutre. Par exemple pour la multiplication des participes au neutre, en clausules de groupe, qui dépendent de *das Princip* : « *ein noch mächtiger wirkendes, nicht in unmittelbarer Sichtbarkeit auftretendes, aber [...] verleihendes Princip* » (600,36-38 ; IV, 51), effet purement prosodique du neutre, qui disparaît nécessairement en traduction : « un principe qui agit plus puissamment encore et qui, sans apparaître d'une manière immédiatement visible, donne... » (*TH*, 82, 14-16).

La cohérence interne de la poétique, par sa prise dans la

théorie du langage de Humboldt, et par sa lecture de Saussure hors structuralisme, traverse les « subdivisions traditionnelles ». Montrant que du sens, et plus encore de la valeur, passe, autant que par le lexique, par la prosodie. Selon des variables qu'un discours établit pour lui s'il a une poétique. À la poétique de travailler à la reconnaître. À la faire. D'où la critique des traductions.

II. Philosophie d'une traduction

1. La modernité comme dialecte

À travers un traducteur, surtout d'un texte philosophique, et qui touche à la théorie de l'histoire et du langage, c'est aussi un état présent, ou présent-passé, du philosophique qui traduit. Ces effets de social restent documentaires. Un portrait de l'époque en traducteur. Et importent à l'analyse. Non pour redresser des erreurs en maître de vérité. Mais, pour la poétique, combattre certains modes du traduire que manifestement on continue d'enseigner. Ils situent dans la langue, non dans le discours, les problèmes et leurs solutions. Ignorant ce que fait un texte. Leur propre pragmatisme se retourne contre eux. Mais la pensée de la langue est telle qu'ils ne veulent rien en savoir. Empirisme et dogmatisme mêlés. Le dualisme du sens rend rapidement caduques et inutilisables des traductions qu'on ne peut pas jauger à l'effort qu'elles ont coûté. Introductions, in-traductions.

Pour la philosophie, s'ajoutent des effets spécifiques. C'est le cas, malheureusement, dans le travail important de Pierre Caussat, dont la traduction à la fois donne et retire à la lecture la plus grande masse actuellement accessible en français des textes de Humboldt, dans *Introduction à l'œuvre sur le kavi.* Sans doute sa lecture même a permis d'être plus exigeant à son endroit qu'il n'a prétendu. Ou l'exigence s'est déplacée.

Pour actualiser leur objet, autant la traduction américaine, déjà citée, que celle de Caussat, le modernisent. Ce qui présuppose que Humboldt est désuet. Alors qu'il n'en est rien. Le mettre au goût du jour revient à rationaliser. Le « développement

spirituel du genre humain » *(die geistige Entwicklung des Menschengeschlechts)* du livre de 1836 était devenu « Intellectual Development ». Titre scientifique à la Piaget. Comme le titre de Chomsky *Language and Mind* (Langage et esprit) était devenu *Le Langage et la Pensée* en français. Cette rationalisation met « Que l'on suive par la pensée » pour *Wenn man im Geist…* (589,33 ; IV, 40 – *K.* 43-16). Il est à noter que les derniers traducteurs ont rétabli : « Quand on parcourt en esprit » (*TH*, 71-27).

La modernisation était celle du moment structuraliste. Qui pour beaucoup se prolonge. *Structure* est le mot : *Bau* (dans les deux traductions) est toujours, non « construction », mais « structure ». Sauf dans le titre de 1836 où Caussat dit « construction du langage » pour *Sprachbau.* Ici, dans *Kenntnis organischen Baues*, « structure organique » (592,3 ; IV, 43 – *K.* 45-18 – *TH*, 74-3). Le mot *modèle* est une insertion de Caussat dans le texte : « Nous ne devons donc pas hésiter à transférer le modèle plus aisément identifiable du comportement de l'artiste à celui, plus sinueux, de l'historien » (*K*, 44, 26-29), pour « *Es darf uns daher nicht gereuen, das leichter erkennbare Verfahren des Künstlers auf das mehr Zweifeln unterworfne des Geschischtschreibers anzuwenden* » (591,9-12 ; IV, 42). Je traduis : « Aussi n'avons-nous pas à regretter d'appliquer le procédé de l'artiste, plus facile à connaître, sur celui de l'écrivain de l'histoire, plus soumis aux doutes. » *Structure, modèle* – il s'agit de donner au texte par la terminologie une technicité linguistique et philosophique qu'il est supposé par là ne pas avoir par lui-même. Exemple : « parce que l'individu doit se réaliser au cours de son existence, au sein du processus même d'individualisation » (*K*, 49,2-3), pour « *weil das Individuum seinen Gipfelpunkt immer innerhalb der Spanne seines flüchtigen Daseyns finden muss* » (596,7-8 ; IV, 47). Je traduis : « parce que l'individu doit toujours trouver son apogée dans le cours même de son existence éphémère » (*TH*, 77, 25). *Contenu* est rajouté à « pensée » dans : « il s'agit là d'objets qui participent à la nature du *contenu* de pensée » (*K.* 49-21), pour « *alle diese Dinge tragen die Natur des Gedankens an sich* » (596,25 ; IV, 47), « toutes ces choses portent en elles-mêmes la nature de la pensée » (*TH*, 78-6).

Un dialecte philosophique composite reporte un éclectisme à la moderne sur le texte de Humboldt : « la forme de tout processus en cours d'actualisation » (K, 41-37) pour « *die Form alles Geschehenden* » (588, 4 ; IV, 38), « la forme de tout ce qui arrive ». Les *idealische Formen* (604, 16 ; IV, 54) deviennent « une variété de formes à vocation d'idéalité » (*K*, 56, 16-17). Les *ewigen Urideen*, « idées originelles éternelles » (604, 27 ; IV, 55) – « les idées éternelles, archétypes » (*K*, 56-28). *Weise*, « manière » devient « hypothèses » : des événements « que l'on est tenté actuellement d'expliquer en recourant à des hypothèses matérielles et mécaniques » (*K*, 53,35) traduisant « *die man jetzt auf mehr materielle und mechanische Weise erklärt* » (601, 22 ; IV, 52) – « qu'on explique actuellement d'une manière plutôt matérielle et mécanique » (*TH*, 83, 2). *Propositions* donne la tenue philosophique qui manquait à un auteur qui emploie le mot *chose*, qu'on nous a appris, tout petits, à proscrire : « Nous avons ainsi cherché à établir, au cours de notre analyse, deux propositions » (*K*, 57, 22), pour « *Zwei Dinge sind es, welche der Gang dieser Untersuchung festzuhalten getrachten hat* » (605, 25-26 ; IV, 56). Plus simplement les autres ont traduit : « Le mouvement de cette recherche a tenté de maintenir fermement deux points » (*TH*, 87 7-8). Mais aucun n'a gardé le rythme de la phrase : « Deux choses la démarche de cette recherche a tendu à tenir ferme. » Un vague écho de Kant, surajouté et substitué au texte : l'histoire est « un art qui vit de liberté et n'a d'autre fin que lui-même » (*K*, 42, 18), pour « *eine freie, in sich vollendete Kunst* (588, 26 ; IV, 38) – un art libre et en lui-même accompli » (*TH*, 70, 21). Un reste du vocabulaire de la phénoménologie : *sphère*, constamment, là où Humboldt dit *Gebiet*, « domaine » – dans la sphère des seules idées (*K*, 43, 32), « *das Gebiet blosser Ideen* » (590, 10 ; IV, 40). La disparate est l'indice stylistique d'une vulgate. Poétiquement elle ne peut plus être un travail du concept. Donc permettre d'accéder à Humboldt.

Ce que montre l'empirisme impliqué par la traduction. Pour « *Mit der nackten Absonderung des wirklich Geschehenen ist aber noch kaum das Gerippe der Begebenheit gewonnen* » (586, 10-11 ; IV, 36), Caussat traduit : « Mais le pur et simple discernement

au processus effectivement réalisé ne suffit pas encore à nous livrer l'essence du donné » (40, 9). La traduction de *Begebenheiten* « événements faits », par du « donné », insinue un contresens radical, plus encore de la démonstration de Humboldt que du mot : car l'événement est à construire par l'écriture de l'histoire. Dire qu'il est donné – ailleurs les *Begebenheiten* sont des « données » – c'est l'empirisme que rejette Humboldt. Le *gewonnen* dit à la fois « gain » et « extraction, production ». Et *soustraire* au lieu de *soustrait pour Gruppe*, continue l'illusion structuraliste. Car *Gruppe* chez Humboldt est associé à du mort. Dans *Ueber die Verschiedenheit des menschlichen Sprachbaues*, de 1827-1829, il écrit : « *Die Sprache liegt nur in der verbindenden Rede. Grammatik und Wörterbuch sind daraus durch todten Gruppe zu gleichbar* – Le langage ne consiste que dans le discours lié, la grammaire et le dictionnaire sont à peine comparables à son squelette mort » (III, 186 ; VI, 147). Aussi je traduirais : « Mais avec l'abstraction toute nue de ce qui est réellement arrivé, c'est à peine encore si le squelette de l'événement est extrait ». Un peu plus loin, pour le rôle de l'historien : « *Auf verschiedene Weise, aber ebenso wohl, als den Dichter, muss es den ersteren Grammatiker in sich zu einem Ganzen verarbeiten* (586,26-28 ; IV, 36) – Dans un style différent de celui du poète, mais non moins intense, il a pour mission de recueillir en lui la moisson des éléments dispersés pour élaborer l'ensemble qu'ils impliquent » (A, 40, 25-27). Outre certains traits sur lesquels je reviendrai plus tard, les rapports impliqués par Humboldt sont faussés : « recueillir en lui » (la *moisson* est un ornement) n'est pas la tâche visée. Il y a du dé à recueillir, *gesammelt*, mais *zerstreut*, épars. Et ces éléments n'*impliquent* pas un ensemble (là est aussi l'empirisme), puisque c'est l'historien qui doit le *fixer*, par son travail, *verarbeiten* ». D'une manière différente, mais aussi bien que le poète, ce qui est réuni en pièces il doit en lui-même le reélaborer en un tout. « Dernier exemple, pour le sens « que l'analyste apporte en plus – *was der Zergliederer hinzubringt* » (595, 7 ; IV,

18. Comme une seule phrase a deux reprises (p. 127, p. 160), dans deux traductions différentes, toutes deux incomplètes, mais où Gruppe est toujours

45), Caussat écrit « que l'observateur induit » (*K*, 48, 8). Mais quel que soit le sens exact de l'induction, encore une fois elle suppose que le sens est déjà là, puisqu'on le tire du particulier au général. L'empirisme. Humboldt dit au contraire que c'est le *Betrachter* qui l'apporte et l'ajoute. En quoi il est sujet, et il écrit l'histoire.

Le déjà jadis fait une traduction de Humboldt qui le transforme à la fois en prédécesseur et en adepte de Chomsky. Répétant la démarche de Chomsky lui-même. Qu'amplifiait la version américaine. En insérant par exemple le terme *noyau*, dans *Introduction à l'œuvre sur le kavi* : « ce noyau originaire où la langue et l'activité spirituelle s'enroulent l'une sur l'autre » (p. 182), pour « *ihren mit der innren Geistesthätigkeit eng verwebten Ursprung* – son origine étroitement tissée avec l'activité spirituelle intérieure » (III, 416 ; VII, 44). Ou bien la traduction force sur l'opposition *surface / profondeur* : « Ce qui paraît à la surface présente une apparence… » (*K*, 39, 11-12), pour « *Was davon erscheint* – ce qui en apparaît » (585, 10 ; IV, 35).

De là des distorsions importantes de la théorie du langage chez Humboldt. L'opposition *Stoff / Ideen* est faussée par l'insertion de *contenu* dans la matière de *Stoff* : « contenu matériel » (*K*, 41, 4 ; 48, 38), qui brouille en même temps l'opposition *Stoff / Form*, par l'introduction de *bilden* comme « donner forme » (40, 23). *Dichtung*, « poésie », devient « anticipation poétique » (41, 13).

Dans le terme majeur de l'étude sur l'histoire, le brouillage fait son œuvre. Dans *Zusammenhang*. D'abord « la cohésion interne, la connexion causale » (39, 18), traduction dédoublée pour « *den innern ursachlichen Zusammenhang* », (585, 16 ; IV, 35) que je traduis par « système causal intérieur ». Puis « contexte général » (40, 7) pour « *in den Zusammenhang des Ganzen* (586, 9 ; IV, 36) – dans le système du tout ». Puis « enchaînement », quatrième variante : « la vérité […] fondée sur un enchaînement immanent à la chose même (40, 14) – *die* […] *in dem ursachlichen Zusammenhang gegründete Wahrheit* » (596, 15), la « vérité […] intérieure fondée dans le système causal ». *Enchaînement* encore (47, 42), mais qui traduit également

Verkettung deux lignes plus loin[16]. Contre-concordance. Puis *réseau*, dans « isoler le donné du réseau des enchaînements (51,30) – *die einzelne Begebenheit aus dem Zusammenhange des Ganzen herauszureissen* » (599,7-8 ; IV,49), où les « enchaînements » sont pour le « tout » : « arracher l'événement isolé au système du tout ». *Réseau* encore, dans le « réseau des événements » (57,14), « *im Zusammenhange der Weltbegebenheiten* » (605,17 ; IV,56). Mais « contexte » (57,39 pour 606,4 ; IV,56). Et l'adjectif « systématique » dans « la hantise des enchaînements systématiques » (57,34) qui rend « *dem Suchen des Zusammenhanges des Ganzen* » (605,37 ; IV,56). Mais Caussat traduit justement encore ce terme par « système », dans l'*Introduction à l'œuvre sur le kavi* (III,415 ; VII,43 ; 180). Il est vrai que presque aussitôt une *huitième* variante le dilue dans « assumée aussi complètement que possible » pour « *in seinem Zusammenhange aufgefasst* » (III, 420 ; VII, 47 ; 185). L'exemple des traductions de *Zusammenhang* pousse à sa limite la dilution de la valeur dans la variation des contextes. Ne reste donc que le sens, supposé une variable de la langue. La non-tenue de la valeur montre exactement la méconnaissance du système. Au sens de Humboldt et au sens de Saussure. La méconnaissance de la poétique.

2. Analyse d'une désécriture

La dépoétisation de Humboldt commence et finit dans la rhétorique : elle modifie d'abord la rhétorique du texte, et en altérant – en ignorant – la transformation par le texte d'une rhétorique en écriture, elle le ramène à un fonctionnement purement rhétorique. Le sien.

Ainsi les mots concrets et simples de Humboldt sont remplacés par des abstraits. Vers un style substantif savant, à la française. Plus digne de la philosophie : « *Die Wahrheit des Geschehenen scheint wohl einfach* – La vérité du processus peut bien présenter l'apparence de la simplicité » (587,5 ; IV, 37 ; *K*, 40,41). Je tra-

16. *Enchaînement* encore pour *Zusammenhang* en 48,18 ; 49,28 ; 50,14 ; 50,20 ; 52,1 ; 56,22.

duis : « La vérité de ce qui est arrivé paraît bien simple. » Le verbe *begreift*, « conçoit », prend un air hégélien et se gonfle en « faire accéder [...] à la dignité du concept » (588, 10 ; IV, 38 ; *K*, 42, 3). Le neutre concret *etwas*, « quelque chose » passe à « un style propre » (589, 16 ; IV, 39 ; 42, 42). L'adjectif devient substantif : « La médiocrité de l'observation » pour « *der gewöhnliche Beobachter* – l'observateur ordinaire » (590, 37 ; IV, 41 ; 44, 16). La métaphore disparaît : « *die Trockenheit mathematischer Anschauung* – la sécheresse de la vision mathématique » est remplacée par « l'ascétisme de l'intuition mathématique » (594, 7 ; IV, 44 ; 47, 13).

La concordance est ce qui illustre le mieux le passage du texte à la langue, de la valeur au sens, de la poétique à la stylistique. Elle est généralement traitée, sans qu'on la théorise explicitement, comme une superstition lexicaliste. Comme si elle consistait dans le rendu mécanique d'un mot par toujours le même mot. Mais, encore une fois, ce n'est pas le mot qui est l'unité. *C'est le texte.* C'est lui qui fait de ses mots ce qu'ils font.

Une première catégorie d'équivalences est censée résolue, plutôt par abandon, dans les termes de culture qui semblent résumer en eux le non-passage d'une langue-culture à une autre. Les lieux communs, et désespérés, de l'intraduisible. Ce qui donne un sens fort au truisme apparent qu'un mot français a un sens français, un mot allemand un sens allemand. Mais les glossaires qui en font la glose restent en marge du travail de la traduction[17]. C'est ce qui se passe pour le couple *Darstellung* et *Vorstellung*, distingués dans le commentaire, mais traduits tous deux chez Caussat par « représentation ». Sauf quand *Darstellung* est « révéler » (43, 42), ou « traduire et exprimer » (57, 17). De même *Phantasie* et *Einbildungskraft* sont tous deux rendus par « imagination », avec la variante « univers imaginaire » (46, 29). Pour *Gestalt*, c'est « figure » la plupart du temps, sauf « physionomie »

17. Parfois le glossaire de Caussat dit le contraire de ce qu'il fait : pour *Bau*, « construction », (et il cite un texte en français de Humboldt où celui-ci a mis *charpente* pour *Bau*) il le déclare « irréductible en tout cas à "structure" » (p. 424). Mais dans *La Tâche de historien*, c'est toujours *structure*.

(39, 14), ou « figure particulière » (53, 4), mais aussi une périphrase, pour les nuages « *die erst in der Ferne vor den Augen Gestalt erhalten* – qui seulement au loin devant les yeux acquièrent une configuration » (586, 3 ; IV, 36). Ce qui devient « sur lesquels le regard n'est au point qu'à une certaine distance » (40, 2). Mais le problème de la concordance n'est pas celui des doublets connus *(Bildung* et *Cultur)* ni des termes de culture. C'est celui des mots ordinaires dont le texte fait des valeurs, à l'intérieur d'un champ lexical et sémantique organisé en système.

L'étude sur l'histoire fait ce travail dans la désignation de l'événement. D'abord *das Geschehene*, neutre, qui revient souvent : « ce qui est arrivé ». La traduction de Caussat en propose quatre variantes : « l'événement tel qu'il s'est produit » (39,1-2), le « processus effectif » (39, 9), le « processus [...] réalisé » (40, 9), le « processus réel » (40, 18). Il y a aussi *das Vorgegangene* (585, 22 ; IV, 36), « ce qui s'est passé », qui est traduit par « le processus tel qu'il s'est effectivement déroulé » (39, 24). Le tour *was sich wirklich zugetragen hat* (585, 19 ; IV, 36), traduit exactement par « ce qui s'est réellement passé » (29, 21). Puis l'emploi dominant de *Begebenheit*, « événement ». Dispersé par Caussat en cinq variantes. Deux fois, pour le singulier, « donnée » (50,42 ; 57,38). Sept fois, pour le pluriel, « les données[18] ». Auxquelles s'ajoute une fois l'adjectif « immédiates », que rien n'appelle dans le texte (590,27 ; IV, 41 ; 44,6). Aussi les « circonstances » (48,15), puis « les faits » (48,30). À partir d'un certain endroit, pour un court espace, « événements », quatre fois[19] plus le couplage « les événements et les faits », pour *Begehenheiten und Ereignisse* (604,14 ; 56,14). La dispersion du signifiant est son occultation. Elle n'aide pas à la lecture puisqu'elle trouble le rythme sémantique du texte. Le champ lexical s'achève avec *Ereignisse* trois fois « événements » (48, 6 ; 51, 24) – contre-concordance – et le couplage déjà cité *Erscheinungen*, trois fois « phénomènes » (52, 4, 8, 15), et la variante développée employée en finale pour la première fois, « *von Jeglichem, was geschieht* – et de chaque chose qui arrive »

18. 42,19 ; 43,21 ; 48,38 ; 49,26 ; 50,14 ; 52,2 ; 58,1.
19. 52,33 ; 56,3 ; 56,33 ; 57,3.

(606, 5 ; IV, 56), que Caussat traduit « pas un seul événement » (57, 39). Par la non-concordance, la traduction fait du champ et du rythme sémantique de l'événement, dont le rôle dans ce texte est majeur, le lieu d'une variation libre qu'aucune contrainte grammaticale ou phraséologique n'imposait.

Distorsion ponctuelle sur distorsion ponctuelle, plus que le sens des mots, peu à peu et dans son ensemble, c'est le rythme d'un texte qui est détruit. Il y a une rhétorique de la distorsion. Distorsions, les dédoublements : la fidélité historique a plus de danger à courir « *von der philosophischen, als der dichterischen Behandlung* – du traitement de la philosophie que de celui de la poésie » (595, 37 ; IV, 46), qui est traduit « a plus à pâtir d'une orientation philosophique que d'un entraînement poétique » (48, 36). Le plus souvent, pour un mot, deux ou plusieurs équivalents successifs de pure variation stylistique. Le cercle, *Kreis* devient « champ » (57, 41) ou « domaine » (50, 15). Pour *todt*, « mort » (50, 18), puis « inanimé » (50, 23). Pour *Kraft* (force), terme important chez Humboldt « dynamisme » (40, 23), « puissance » (41, 42), « force » au pluriel (42, 22 ; 44, 10) et au singulier (43, 2), et pour *Kraftерzeugung* « éruption dynamique » (53, 28). Mais « force » aussi pour *Stärke* (42, 25). Question de rythme qui ne concerne pas que des mots. La symétrie est perdue dans le rapport entre « *der Sinn für die Wirklichkeit* – le sens de la réalité » (589, 11 ; IV, 39 ; 42, 37) et « *den Sinn für die Schönheit* – le sens de la beauté » (599, 19 ; IV, 44) traduit par « l'intérêt que nous portons à la beauté » (47, 24).

D'autres couplages de valeurs sont défaits par contre-concordance : une seule traduction pour *Individualität* et *Individuum*, *das Ganze* et *die Summe*, *Menschheit* et *Menschlichkeit* (42, 3, 6, 13). Ou « réseau » pour *Drang* dans le « *Drang der Begebenheiten* – la pression des événements » (590, 14 ; IV, 40) traduit par « le réseau des données » (43, 36) comme pour *Gewebe*, tissu (43, 41). Pour une même famille, à la fois contre-concordance et non-concordance : *Betrachter* traduit comme *Beobachter*, « observateur », mais *Betrachtung* « prospection » (48, 31) et « *bei näherer Betrachtung* – pour peu qu'on l'approfondisse » (49, 30).

L'habitude de la non-concordance et de la contre-concordance, hors toute contrainte de la langue, ouvre sur une série d'approximations qui relèvent d'un sens large de la synonymie, vers un mot pour un autre. Ainsi *Weise*, « manière », devient « style » (586,26; IV,36; 40,25), ce qui ne va pas sans montrer une certaine idée du style. *Historien* pour *histoire* (40,40). Échanges stylistiques : *Fülle*, « plénitude », devient « richesse » (589,2; IV,39; 42,30), mais *Reichtum*, « richesse », devient « plénitude » (594,6; IV, 44; 47,12) et « *Fülle der Begebenheiten* » est aussi « la gerbe des faits » (595,30; IV, 46; 48,30). *Zweck*, une « visée », devient un « fait » (588,24; IV, 38; 42,16). Et « hantise » pour « recherche », *Suchen* (605,37; IV, 56; 57,34). Les métaphores en sont métamorphosées. Les fils – *Fäden* – se transforment en « clavier » (41,9). Au lieu que l'histoire « se meut » *(sich bewegt)*, elle « baigne » (43,10). Ou bien la métaphore est effacée : « *was am meisten den Schlüssel zu ihr enthält* – ce qui nous en donne le mieux la clef » (601,34; IV,52) est rendu par « ce qui nous en ouvre le mieux l'intelligence » (54,5). Ou bien la métaphore est développée : pour le seul verbe *ablesen*, « lire », rajout de « un texte [...] à livre ouvert » (595,5; IV, 45; 48 6).

C'est que le primat du sens mène à l'explicitation. L'alibi du naturel entraîne le jeu classique des omissions et des ajouts. Chaque fois véniels. Chacun, intentionnel ou involontaire, contribue à détextualiser le texte. Omission, par exemple *bald*, « bientôt », après « et l'on remarque » (585,20; IV, 36; 39,22). Des deux verbes, dans « *im Wählen und Abmessen des Ausdrücke* » il n'en reste plus qu'un : « mesurer » (585,21; IV, 36; 39,22). Manque *wirklich*, « réellement » (588,5; IV, 38; 41,39); « *und alle Gepräge* – et toutes les empreintes » (des idées supraterrestres) manque (587,16; IV, 37; 41,10). Il y a des absorptions : *Gemüth*, « âme, cœur » disparaît dans « (il doit) rester réceptif » pour « *sein gemüth* [...] *erhalten* – maintenir son âme sensible » (605,33; IV, 56; 57,30). Déjà « *vor das Gemüth zu bringen* » avait disparu (589,21; IV, 39; 43,5). Il y a des abrègements, des allègements : « Pour l'homme » au lieu de « *Für die menschliche Ansicht* – Pour un point de vue humain » (604,33; IV, 55; 56,35). On se passe de « *wie oben gezeigt worden* – comme il a été

montré plus haut » (606,5 ; IV, 56 ; 57,40). L'expression difficile, sur la tête « capable de trier avec discernement » (*TH*, 67,26) *rein absondernden Kopfes* ou « qui abstrait purement » est résumée par la « justesse » de l'intelligence (585,28 ; IV, 36 ; 39,31).

Les ajouts, qui font en apparence le contraire des omissions, participent de la même sémantique, celle du langage dit ordinaire : « *die historische Warheit* » donne « la vérité propre aux processus historiques » (586,2 ; IV, 36 ; 39,32). La glose explicite. Elle fait le chœur de la tragédie. Son appréciation guide le lecteur : « l'histoire présente une parenté remarquable avec l'opération même de la vie » (43,23-24), pour « *ist die Geschichte dem handelnden Leben verwandt* (590,3 ; IV, 40) – l'histoire est apparentée à la vie pratique » (*TH*, 71,32). La résolution d'un génitif, « *Die Nachahmung des Künstlers* » (594,21 ; IV, 45) est détendue en « L'imitation revendiquée par l'artiste » (47,26). Avec l'ajout de « je veux parler des (Égyptiens et des Mexicains) » (45,7). Des appréciations : « parfaitement » (46,14). L'ajout, censé aider dans les cas difficiles – *hypothèse* dans « L'histoire mondiale est incompréhensible sans l'hypothèse d'une programmation mondiale » (52,19-21) pour la proposition litigieuse : « *Die Weltgeschichte ist nicht ohne eine Weltregierung verständlich* » (600,5-6 ; IV, 50). Bien sûr, cet ajout ne dit rien de plus. Il rhétorise.

Technique d'amplification qui se montre au mieux dans le deux pour un. Amplification cicéronienne qu'on aurait cru d'un autre âge. Un nom donne nom plus adjectif : *Einsamkeit*, « solitude », c'est « retraite solitaire » (593,22 ; IV, 43 ; 46,28). Ou deux noms : « *als Richtung* – sous forme de tendance et d'orientation » (601,13 ; IV, 51 ; 43,24). Les « *äusseren Umrisse* – contours extérieurs » se développent en « les contours et les traits extérieurs » (591,15 ; IV, 41 ; 44,31). Ou deux noms sont ramenés à un nom plus adjectif : « *die Resultate der Ueberlieferung und Forschung* – les résultats de la tradition et de la recherche » (586,6 ; IV, 36) passent à : « les récits consignés par le savoir traditionnel », brouillant deux notions en une, bien que *Forschung* ne soit pas le « savoir », et les « résultats » autre chose que des *récits* qui prennent la place de *Erzählung* énoncé sept lignes plus haut.

Un affaiblissement général résulte de cette accumulation, où prennent place des atténuations explicites : « *jede bedeutende Sprache* – chaque langue importante » est modulé en « chaque langue un peu importante » (604,24 ; IV, 55 ; 56,25). Ou « il blesse », « *verletzt er* », n'est plus que « porte atteinte à » (606,10 ; IV, 56 ; 58,2). Les « destins du monde », *Weltschicksale* (596,7 ; IV, 46 ; 49,1) ne sont plus que ses « vicissitudes ». Mot déjà mis pour *Umwandlungen*, « changements » (600,31 ; IV, 51 ; 53,5).

La main du traducteur paraît encore de multiples manières, insensiblement chaque fois. Phrases affirmatives tournées en interrogatives (47,13,16). Le singulier mis au pluriel (50,24 ; 51,5). Des changements de catégorie grammaticale, le nom et l'adjectif s'inversant l'un l'autre, comme si « dans la réalité immédiate » (45 2) était identique à *in den wirklichen Erscheinung* – « dans l'apparition réelle » (591,25 ; IV, 42). Ou la répétition du nom au lieu du pronom (42,37). La périphrase est l'aboutissement de cette théorie du sens à l'œuvre dans la traduction ordinaire. Périphrases de mots : les *todten Einrichtungen*, « institutions mortes », muées en « instances privées de vie » (596,11 ; IV, 46 ; 49,6) ; *die Abstraction*, « la possibilité de s'abstraire » (589,22 ; IV, 39 ; 43,7) ; *Stil ist*, « il y a du style », devenu « ont su imposer un style même » (592,1 ; IV, 42 ; 45,15). Et périphrases de phrases : « *und auch das Früheste* – et qui est en outre le terme le plus anciennement visé » (593,4 ; IV, 43 ; 46,10), pour (l'élément essentiel) « et aussi primitif » (*TH*, 74,16). Jusqu'au doublement de la phrase : « *und sein Geschäft wird subjectiv durch die Entwicklung dieses Begriffs* – concept qu'il n'y a qu'à développer pour obtenir les conditions subjectives qui soutiennent le travail de l'historien » (589,12-13 ; IV, 39 ; 42,38-40). Je traduis : « et son affaire devient subjective par le développement de ce concept ».

Rythme des mots, des groupes, des phrases. Rythme prosodique, pausal, sémantique. Toute l'organisation du sens est modifiée par le déplacement comme par la substitution des termes et des ensembles. Ce que représente le traitement de « *das Uebrige muss hinzu empfunden, geschlossen, errathen werden* » (585,9-10 ; IV, 35) où, sans que rien l'impose, l'ordre un-deux-trois des

participes devient trois-un-deux, avec : « tout le reste doit y être induit, par tout un jeu d'anticipations sensibles et d'opérations logiques » (39,10-11), pour autant qu'on retrouve le sens sous les ajouts et les périphrases. Disons : « le reste doit de plus être senti, impliqué, deviné ». La ponctuation est irrégulièrement respectée, mais pas uniquement par abrègement dans le morcellement des phrases longues. Parfois une phrase déjà longue a une rallonge dans la traduction (51,3-10 plus 10-13).

Les clausules ni de groupe, ni de phrase ne sont respectées. Confondant l'argument mécanique de la différence de construction grammaticale entre l'allemand (le verbe en finale) et le français avec la rythmique du discours, qui joue dans et contre la langue. D'où une variété que masque l'idéologie du génie des langues. Faire mentir Gide. Voyez plus haut. C'est une sémantique de position, qui privilégie les incipit et les clausules. À la fin d'une longue énumération, la finale de phrase qui commence par le verbe et finit sur l'adverbe *gemein*, « en commun » – « *haben Beschaffenheiten, Entwicklungen, Gesetze mit einander gemein* » (598,23 ; IV, 49), traduit par « tout cela a en commun un certain nombre de propriétés, de développements et de lois » (51,9). Du point de vue des critères de la langue, un ordre ici, un ordre là. C'est le sens. Rien à redire. Les autres traducteurs ont mis : « ont en commun certaines qualités, certaines lignes de développement, et certaines lois » (*TH*, 80,2-3). Mais il faudra bien que la théorie du discours comme poétique pénètre la pratique de la traduction. Car le mode de signifier compte au moins autant que le sens. La position finale de *gemein* joue un rôle analogue à celui de l'intonation dans le parlé. Étant donné qu'il n'y a pas ici un rythme grammatical, il était à la fois possible et nécessaire de le tenir : « ont des qualités, des développements, des lois l'un avec l'autre en commun ». Ainsi la clausule finale de l'étude sur l'histoire est *Wahrheit*, « vérité », dans « *so verletzt er ihre einfache und lebendige Wahrheit* ». Ce qui est traduit par Caussat : « le voici qui porte atteinte à la vérité dans son expression la plus simple et la plus vivante ». À part les ajouts, la hiérarchie de la phrase est faussée. Mais elle est présente dans : « il blesse leur simple et vivante vérité » (*TH*, 87).

Chaque transformation dans le traduire est la pratique d'une transformation dans les notions sur le langage. Où Humboldt justement est objet et sujet. Ce qui fait l'enjeu de la mise en situation de Humboldt, aujourd'hui. Son conflit avec la philosophie. Ce conflit n'est pas clos. Lui aussi se transforme. Comme le traduire.

III. Activité de Humboldt

1. Humboldt et les philosophes

Dans son introduction à *La Tâche de l'historien*, Jean Quillien désigne les deux adversaires de Humboldt : le dogmatisme, l'empirisme. Autant l'entour contemporain de Humboldt, de 1793 à 1821, est nécessaire pour situer sa réflexion sur la séparation entre l'histoire empirique et les philosophies de l'histoire, autant notre lecture, aujourd'hui, de Humboldt n'est pas séparable de l'état de l'épistémologie de l'histoire, des sciences humaines et de celles du langage en particulier. Donc de l'état de la philosophie. Une autre séparation est à l'œuvre. La séparation entre l'histoire sérielle, quantitative, scientifique et la théorie du langage, du discours, ignorée et méconnue des historiens. Des sociologues. Ces conditions de la lecture situent l'actualité de Humboldt. L'enjeu d'une situation qui ne l'enferme pas dans son époque. L'historicisme aussi est une stratégie.

La recherche de l'intelligibilité suppose une théorie du sens. Humboldt a dû « rompre avec les spéculations métaphysiques sur le langage[20] ». C'est-à-dire avec la philosophie. Pour poser « que l'homme est un être indissolublement langagier et historique, que l'étude du langage et l'étude de l'histoire doivent être menées de manière conjointe » (*ibid.*, p. 17). Solidarité de théorie, parce que « l'histoire est le lieu de la création de sens dans la temporalité » (*ibid.*, p. 33-34). Dire *sens*, ou dire *histoire*, c'est semblablement l'utilisation infinie de moyens finis. Par là se fait le « changement complet de rapport entre histoire et philosophie », qui est

20. Introduction de Jean Quillien à *La Tâche de l'historien,* p. 17.

l'« originalité » (*ibid.*, p. 39) de Humboldt. À quoi il y a lieu d'ajouter un changement du rapport entre théorie du langage, science du langage et théorie de la littérature. La réponse à la question sur la tâche du philosophe, chez Humboldt, est de « proposer une approche nouvelle, en rupture précisément avec celle des philosophes » (*ibid.*, p. 40). La difficulté de lecture imputée à un manque d'« élaboration systématique » d'une « philosophie fondamentale » (*ibid.*, p. 40), paraît tenir dans le passage même de la philosophie à l'anthropologie et à la linguistique comparative. C'est-à-dire, en effet, dans une sortie hors de la philosophie. Comme chez Marx par la critique de l'économie politique. Plus qu'à l'inachèvement par la mort, l'inachèvement de l'œuvre, chez lui, est lié à ceci que, comparable à Saussure qui n'a pas fait une linguistique, ni une syntaxe, mais une méta-linguistique, Humboldt a fait une méta-philosophie de l'histoire. Qui ne peut être qu'inachevable.

Aussi est-ce un recul par rapport à cette reconnaissance que de noter : « Humboldt ne parviendra pas à dominer le sujet et à construire cette philosophie de l'histoire dont il a tracé le cadre[21]. » Double présupposition, de Hegel pour le mode du théorique, et de Sartre pour l'échec. Il n'y a pas d'échec de l'inachevable. Cette « philosophie de l'histoire » est la théorie du langage. La théorie du langage est dans celle de l'histoire. C'est dans les *Betrachtungen über die Weltgeschichte* (« Considérations sur l'histoire du monde ») qu'il y a cette proposition qui implique le dialogisme constitutif du langage : « *und ich ohne Du vor seinem Verstand und seiner Empfindung ein Unding sind* – et que je sans tu devant son entendement et sa sensibilité est une chose qui n'existe pas » (I, 573 ; III, 355 ; *TH*, 53 – traduction modifiée). Puis la contradiction paraît se résoudre au bénéfice de la philosophie : « la construction de la linguistique ne modifie pas fondamentalement le projet, qui reste éminemment philosophique ; le moyen a pu changer, la fin demeure[22]. » Il y a la « cohérence interne profonde » (*ibid.*, p. 11), et la « voie anthro-

21. Jean Quillien, *Humboldt et la Grèce*, p. 9.
22. *Humboldt et la Grèce*, p. 10.

pologique » (*ibid.*, p. 30) s'y inscrit. Le non-philosophe « au sens universitaire du terme » (*ibid.*, p. 29) est célébré pour « la complexité et la profondeur d'une pensée authentiquement philosophique » comme un « interpellateur » (*ibid.*, p. 155).

Cependant il reste du louche dans ce regard sur Humboldt. Qui passe par le rapport entre philosophie et poésie : « Humboldt ne parle pas de la philosophie parce qu'il n'a rien à en dire, et il n'a plus rien à en dire parce que, tout simplement, il a assigné à la poésie la tâche généralement dévolue à la philosophie » (*ibid.*, p. 99). Mais la poésie, ou plutôt le rapport de langue à littérature, est un révélateur pour penser « l'altérité, la diversité de l'autre » (*ibid.*, p. 125). Une anti-logique de l'identité. Le rapport de poésie à philosophie demeure dans une contradiction. Manquant du secours de Hegel (et de Heidegger), faisant peu de « références aux auteurs philosophiques » (*ibid.*, p. 101), Humboldt « n'est pas parvenu à penser l'articulation l'un par rapport à l'autre de ces deux extrêmes du langage humain, le *logique* et le *poétique* » (*ibid.*, p. 101).

C'est précisément la théorie du langage, chez lui, qui tient ces « deux extrêmes ». Il l'énonce lui-même, dans un passage sur Schiller dont Jean Quillien cite un fragment (*ibid.*, p. 102). Schiller n'a « pas une fois mentionné le langage, dans lequel pourtant la double nature de l'homme, et non séparée mais fondue en symboles, est exactement empreinte. Il unit, au sens le plus précis, une activité philosophique et poétique en lui, la dernière à la fois dans les métaphores qui se trouvent dans le mot, et dans la musique de sa coquille[23] ». Ce que fait Humboldt quand, dans l'*Introduction à l'œuvre sur le kavi*, il analyse la complémentarité entre la poésie et la prose, à Athènes et à Rome. Comme pour la subjectivité dans le discours, qui a toujours été

23. [Schiller] « auch nicht Einmal der Sprache erwähnt, in welcher doch gerade die zwiefache Natur des Menschen, und zwar nicht abgesondert, sondern zum Symbole verschmolzen, ausprägt. Sie vereinigt im genauesten Verstande ein philosophisches und poetisches Wirken in sich, letzteres zugleich in der im Wort liegenden Metapher und in der Musik seines Schalles », *Über Schiller und den Gang seiner Geistesentwicklung* /1830/ (Sur Schiller et la démarche de son développement spirituel) – II, 373 ; VI, 507.

dans le discours, mais dont Benveniste est l'*inventeur*, cette double activité est l'effet de théorie de Humboldt.

Effet de théorie pris dans encore une autre ambivalence : son rapport à sa propre historicité. Où l'histoire de la philosophie retire à Humboldt sa philosophie de l'histoire. Car la « voie médiane », reconnue par Quillien, « entre la pure positivité et la pure spéculation », est désignée comme « criticiste » (*TH*, 39). Humboldt est rabattu sur Kant. Kant fait la clausule et inclut ce qui n'est plus alors qu'un accomplissement régional. Kant, « qui est d'ailleurs allé [...] beaucoup plus loin que l'a cru Humboldt » (*TH*, 41). Si Humboldt a du « mérite », c'est « d'avoir, fidèle à l'esprit du criticisme, mené à son accomplissement la révolution copernicienne en l'effectuant enfin dans le domaine de l'histoire » (*TH*, 42). L'étude de Kant chez Humboldt se présente, pour Quillien, comme « la clé de la compréhension de sa trajectoire spirituelle[24] ». Peut-être la clé va-t-elle trop loin, et Humboldt n'est plus que cette serrure qui ouvre sur Kant : « la pensée de Humboldt s'enracine totalement dans celle de Kant » (*TH*, 24). Donc « Humboldt est kantien[25] ». Mais alors il n'y a plus de « voie médiane ». Puisque cette voie implique une critique de Kant, dans son *Idée d'une histoire universelle au point de vue cosmopolitique*. Où l'histoire est ramenée à la nature, à « *la réalisation d'un plan caché de la nature*[26] ». Mais l'essai de 1821 va vers une histoire toute humaine. Qui n'est plus *naturelle*. Étant anti-téléologique.

La difficulté de l'historicisation est le risque de verser dans l'historicisme. Si, historiquement, la pensée de Humboldt est « proprement incompréhensible[27] » sans Kant, cette situation ne doit pas devenir une réduction. Sous peine de rendre à son tour Humboldt incompréhensible. Même si la visée de Humboldt demeure celle d'un « esprit qui cherche à résoudre le problème kantien » – « se réaliser totalement, dans la plénitude de ses

24. *Humboldt et la Grèce*, p. 18.

25. Jean Quillien, « Le signe, le mot, le sens », p. 135.

26. Kant, *La Philosophie de l'histoire, opuscules*, Denoël-Gonthier, éd. Montaigne, 1947, p. 40. Huitième proposition.

27. *Humboldt et la Grèce*, p. 8.

aptitudes et de ses potentialités, en tant qu'être libre » (*ibid.*, p. 10)–, c'est par une sortie hors de la téléologie et de l'histoire naturelle. Mais l'historien de la philosophie ne résout pas ce qui persiste comme ambivalence : Humboldt inclus dans Kant et dans l'histoire de la philosophie, mais aussi le rejet de la généalogie, du « Kant (ou / et Wolf) *genuit* Humboldt » (*ibid.*, p. 28). Après la question : « que peut-on (doit-on) faire après Kant » (*ibid.*, p. 29) revient le motif de l'originalité. Humboldt qui « se sépare des autres penseurs » (*ibid.*, p. 59), qui « se veut même plus radical encore que Kant : il faut passer d'une critique de la raison à une critique de la culture tout entière, en la considérant dans toutes ses dimensions, et non plus sur le seul plan intellectuel comme le fait le discours philosophique » (*ibid.*, p. 48). Ainsi Humboldt est vu à la fois dans la philosophie, et en dehors.

C'est que le regard de l'historien de la philosophie est lui-même situé. Lui-même a *la poétique de sa philosophie, la philosophie de sa poétique*. Son ambiguïté. Car il déclare : « L'essentiel, c'est que nous sommes post-hégéliens, c'est-à-dire que nous pensons après que le discours absolu a été réalisé et que se sont effectués, de diverses manières et en pleine connaissance de cause, des refus de ce discours absolu. Autrement dit, à la différence de Humboldt, nous savons désormais, nous, le terme de ce dont la pensée grecque fut l'aurore, et ce terme est l'achèvement total de la problématique de l'Être » (*ibid.*, p. 8). Manière d'être post-hégélien qui revient à rester hégélien. Non seulement vectoriser, mais s'instituer, comme énonciateur, dans une position telle qu'on est à la fois le dernier et le seul sujet. D'où la supériorité : « ne pas céder à la tentation facile de poser à Humboldt des questions qui ne peuvent recevoir réponse », parce qu'elles « n'ont même pas de sens pour lui » (*ibid.*, p. 8). Il n'est pas sûr que cette position d'écrivain de l'histoire de la philosophie soit forte, pour le rapport qu'on peut avoir à Humboldt. C'est même Humboldt qui garde la position la plus forte : non un refus, mais une construction qui exclut Hegel avec et dans sa téléologie. Ce qui est exposé clairement : « l'énoncé même du programme suffit à éliminer toutes les représentations alors existantes, c'est-à-dire les histoires téléologiques [...]. Mais, et cela est plus remarquable, ce

même programme condamne par avance les grandes philosophies de l'histoire de l'idéalisme allemand, celles de Fichte, Schelling et Hegel » (*TH*, 12-13).

L'historien de la philosophie n'est pas un *verre transparent*, comme disait Georges Mounin pour la traduction, mais un *verre coloré*. Il dit « tableau » ou « caractéristique de l'Hellade » selon le « vocabulaire » de Humboldt[28]. Avec ses mots à lui, il dit : « Phénoménologie du monde grec » (titre de la 2e partie de *Humboldt et la Grèce*). De là des effets de théorie. De traduction. Une phénoménologie peut-être plus proche de Heidegger que de Hegel. À propos de la poésie chez Humboldt : « nous sommes ici très près du rapport entre poésie et philosophie tel que nous le trouvons analysé en toute clarté par Heidegger » (*ibid.*, p. 100). Non, car Heidegger fait tout le contraire de Humboldt en commentant la poésie. Il la met dans la *langue*. Humboldt la situe dans le *discours*. La merveille, dans l'effet d'illusion qu'a suscité le traitement de la poésie par Heidegger, est que l'amour de la poésie y est la dissolution finale du poète dans la langue. Cette adoration du sacré a trouvé ses poètes. Mais Humboldt « condamne par avance » *Unterwegs zur Sprache*. Parce que la poésie chez lui est un acte qui passe par le poète-sujet, comme le langage-langue par l'acte de l'énonciation. Et ces deux actes sont radicalement historiques.

Une logique hégélienne du dépassement décrit Humboldt retrouvant « par-delà Aristote [...] cette proximité encore envisagée dans le *Cratyle* du mot et de la chose, mais la dépassant en même temps puisqu'il retient aussi la conception du mot-signe[29]. » Ce qui fait du mot « l'unité des contraires » (*ibid.*, p. 143) – *Abbild* et *Zeichen*, copie et signe. Ce langage hégélien a son coefficient de réfraction quand on regarde Humboldt au travers. L'exemple fameux des mots *Wolke, Woge, Welle, wälzen, Wind, wehen, Wald* (nuage, vague, flot, rouler, vent, souffler, forêt) analysé à la fin de *Latium und Hellas* (II, 62 ; III, 169 ; K, 21) suffit à instituer une théorie du signifiant lié à notre passé de

28. *Humboldt et la Grèce*, p. 56.
29. J. Quillien, « Le signe, le mot, le sens », p. 142.

sujet. Celle-ci renvoie au plus conventionnel conventionalisme le statut du signe chez Hegel, tel qu'il l'expose dans son *Précis d'Encyclopédie*. Il n'y a pas « unité des contraires », sinon du point de vue conventionaliste. Valéry. Une fois de plus se montre la solidarité entre la théorie du langage et la poésie. Par le sujet.

Des autres affleurements lexicaux, outre une allusive mise en garde contre une « dernière instance » (*TH*, 29), vocabulaire marxiste, et un effet graphique platonisant dans la majuscule initiale à *Idées*[30], le plus reconnaissable et le dernier est un lexique générativiste. Effet en retour culturel sur la traduction et la lecture de Humboldt. D'où une contradiction entre le terme et l'objet décrit, quand la diversité des langues est « comprise comme une diversité, non de surface, mais en profondeur[31] ». Le contraire de ce qu'elle est chez Chomsky. *Erzeugung* est traduit par « production » (*ibid.*, p. 132), mais « engendrer » pour *erzeugen* (*ibid.*, p 148) ne peut pas éviter l'effet-Chomsky.

Le culturel dans le commentaire apparaît encore dans ce reliquat du structuralisme, et du générativisme, qui consiste à opposer Humboldt et Saussure : « La conception humboldtienne est, nous pouvons l'avancer au terme de cet exposé, beaucoup plus complexe que celle du structuralisme saussurien et c'est, nous le savons maintenant, parce qu'il a voulu rendre compte des deux dimensions de la langue, sémiotique et sémantique, la première étant subordonnée à la seconde » (*ibid.*, p. 151). L'alliance même des deux termes « structuralisme saussurien » est à critiquer. Enclose dans le structuralisme, elle interdit justement cette critique : étant une projection du structuralisme sur Saussure. Mais *il n'y a pas de structuralisme saussurien*, d'abord parce que Saussure n'est pas structuraliste et que le structuralisme n'a été qu'un de ses effets de théorie, ensuite parce que le structuralisme a été beaucoup moins continu à Saussure qu'on ne le répète. Ce dont

30. Bien qu'il soit explicite qu'elles « ne sont pas des puissances transcendantes » (*TH*, 34), et que par *Idées* il faille « entendre la connexion profonde des faits » (*TH*, 35), l'effet graphique est ambigu. Il réussit trop bien à séparer *idées* et *idéologie*. Le traitement de *Weltregierung*, auquel je viens plus loin, pousse aussi vers cette ambiguïté, ou plutôt cette transcendance.

31. « Le signe, le mot, le sens », p. 150.

témoigne Roman Jakobson. Autant de directions dans la linguistique européenne du XX^e siècle, autant de lectures de Saussure. S'il est certain que Humboldt a essayé de tenir ensemble les théories du langage, de la littérature et de l'histoire, et que la recherche de Saussure, dans le *Cours*, a plutôt été celle d'une métalinguistique, il y a moins d'opposition entre eux que le structuralisme ne donne à voir, qui s'interpose entre son effet de traîne et une relecture philologique et théorique de Saussure. Lu non plus selon le mode structuraliste, ni selon les diverses stratégies de réduction qui le ramènent aux stoïciens ou à Whitney, et qui ramènent l'arbitraire au conventionalisme, lu philologiquement, Saussure est en continuité avec Humboldt pour une pensée de la valeur, du fonctionnement (qui passe par le sujet parlant), et de l'historicité radicale. Mais il développe cette pensée comme Humboldt ne l'avait pas fait. Humboldt déborde Saussure, parce qu'il déborde la linguistique. On n'a rien à gagner, pour le comprendre, d'une méconnaissance de Saussure.

Dans le commentaire, dans la traduction, avec leur réciprocité, se poursuivent la critique de Humboldt et de la linguistique par la philosophie, la critique de la philosophie et de la linguistique par Humboldt. La technique du traduire mise en œuvre par la philosophie se trouve à l'intersection de ces deux critiques. Dans l'épreuve de son rapport au langage.

2. La philosophie comme traduction

Témoin, et acteur, d'un changement considérable dans la traduction de Humboldt, la dernière traduction de *La Tâche de l'historien*[32] permet d'accéder au texte philosophiquement. On y lit Humboldt avec une rigueur que la traduction précédente ne pratiquait pas. Mais il ne s'agit pas ici de comparer une « bonne » traduction à une « mauvaise ». Il s'agit de chercher le rapport entre une écriture philosophique et une poétique. À travers ce qu'en montre et en cache une traduction. Reconnaître la théorie

32. Et des deux autres textes qui l'accompagnent, *Considérations sur l'histoire mondiale, Considérations sur les causes motrices dans l'histoire mondiale.*

du langage du traducteur, et *l'enjeu d'une traduction d'un texte philosophique*. Les intérêts qui la traversent. Rien qui se découpe d'une manière aussi trompeuse que l'opposition binaire du bon et du mauvais. C'est à l'intérieur de chacune de ces catégories qu'il y a lieu d'analyser de quoi elles sont faites, poétiquement.

De quoi est faite une bonne traduction. Toutes les deux ont un glossaire. La dernière présente non un commentaire des notions, comme la première, mais un avertissement initial « Sur les textes traduits » (*TH*, 46). C'est une concordance. Dès avant la traduction, on sait à quoi s'en tenir. Il y a une terminologie. Les difficultés sont montrées comme telles. Elles laissent paraître un contraste entre une systématicité et une non-systématicité : « le plus souvent », « parfois », « dans certains cas ». Et ces cas échapperont au lecteur. On ne sait pas le pourquoi de la résignation dans : « Nous nous sommes résignés à traduire le plus souvent *Zusammenhang* par "connexion". » Ni pourquoi *Wirklichkeit*, « réalité ». est « parfois "réalité effective" ». Ni en quoi la syntaxe de la phrase intervient pour un terme, dans : « La phrase française, ou le sens, a conduit à adopter pour *Erscheinung*, tantôt "manifestation", tantôt "phénomène". » La nécessité de la concordance, avec ses difficultés, est explicite dans : « Nous avons systématiquement traduit *das Geschehene* par "ce qui s'est produit" et *Begebenheit* par "événement". Mais il n'y avait pas d'autre terme pour *Ereignis*, qui se rencontre aussi *(cf.* p. 85 *Begebenheiten und Ereignisse)*. »

C'est l'intraduisible qui est mis en avant. Avec son arrière-plan de fidélité et de moralisation du traduire. Résignation. Renoncement. Termes de culture et termes de Humboldt mêlés, ce qui met le discours dans la langue : « On a dû renoncer dans certains cas à différencier *Cultur* de *Bildung* (tous deux traduits par "culture" au détriment de "formation"), *Gestalt* de *Form*, *Ergrundung* de *Erforschung*, *Wirksamkeit* de *Tätigkeit*. » La concordance est présentée comme une question de choix : « *Gemüth*, dans ses occurrences, a été rendu par "âme", *Ahndung* par "intuition", ("pressentiment" ne convenant pas toujours), *Streben* par "tension" (plutôt que par "effort"). » L'explicitation, et la réalisation, en fait, comptent autant que le choix. L'explicitation est

ambiguë dans : « Nous avons finalement renoncé à la traduction traditionnelle de *Weltgeschichte* par "histoire universelle", non seulement parce que *Universalgeschichte* existe aussi, mais parce que l'emploi en était parfois difficile. Mais c'est bien cela que signifie "histoire mondiale". » Or « histoire universelle » a un passé *théologique*. Dire que « histoire mondiale » signifie la même chose d'une manière différente est un aveu surprenant : il dit d'un seul mot que selon les traducteurs Humboldt demeure dans cette théologie. Mais il le dit sans le dire. L'analyse de *Weltregierung* essaiera de montrer qu'il en est autrement.

Problèmes classiques de certains mots, qui relèvent d'une poétique de la culture et de la société. Ce ne sont pas des problèmes du texte comme tel, bien qu'ils se rencontrent dans le texte : que *Bildung* soit « culture » ou *geistige Bildung*, « formation spirituelle » (84,23). Et *Gestalt*, « configuration » (82,9) au lieu de « forme » les autres fois. Jean Quillien proposait « figure[33] ». *Darstellung* et *Vorstellung* ne figurent pas dans la note liminaire des traducteurs. Mais ils sont différenciés, *Darstellung*, *darstellen* en « exposition », « exposer », et *Vorstellung* en « représentation » (69,32). L'introducteur avait pris « présentation » pour *Darstellung* (p. 25), motivant le lien et l'opposition des deux termes : le donné et le construit, l'objet et le sujet. Proposant ailleurs « mettre en scène » pour *darstellen*[34]. La différenciation joue à contre-texte, quand elle sépare les deux activités que l'auteur compare, en reprenant par « représentation » le même *Darstellung* sous-entendu : « L'exposition historique est, comme la représentation artistique… » (72,32), pour « *Die historische Darstellung ist, wie die künstlerische* » (591,6 ; IV, 41).

Plus que les problèmes des rapports entre deux langues-cultures, lieu commun de l'empirisme en traduction, joue, pour la poétique du traduire, la recherche du texte comme système. L'historicisation philosophique a son effet : peu ici de modernisation, cette captation anachronique qui marque la traduction

33. *Humboldt et la Grèce*, p. 89.
34. *Humboldt et la Grèce*, p. 97.

précédente. Juste quelques touches, qui situent : « de toute connotation » (67,24) pour « *von allen Nebenbegriffen* » (585,26 ; IV, 36). *Bau* y est aussi « structure ». *Kreis* toujours « sphère », au lieu de *cercle*. Tentation du lexique phénoménologique. On n'y a pas résisté.

Supposer une poétique d'un texte philosophique, c'est dire que son travail du concept est une poétique qui lui est propre, sans laquelle son langage n'est plus pris que comme une rhétorique de la langue, qui comporte assez d'approximation pour qu'on puisse considérer qu'on y touche à de la forme, sans altérer le sens.

Or la poétique de Humboldt, si scrupuleuse et exacte que soit cette traduction, ce que l'autre n'était pas, redevient ici une stylistique. C'est l'effet du *parfois*, (« l'emploi en était parfois difficile ») de la note liminaire. Non sur le plan des termes, d'abord, mais sur celui des tours. Ainsi pour le champ du neutre. Certains neutres sont maintenus : *das Geschehene*, « ce qui s'est produit », dès le début (67,1) et tout au long ; *das Höchste*, (on ne saurait rien penser) « de plus haut » (587,6 ; IV, 37 ; 69,4) ; « ce qui est juste, subtil, ou dissimulé » pour « *das rechte, das Feine, das Verborgene* » (595,11 ; IV, 45 ; 76,28). Mais ailleurs le neutre est perdu. Montrant par là qu'une poétique du neutre n'était pas visée comme un système. Dès le deuxième neutre du texte, le même *das Höchste* est « la réalisation la plus haute » (585,5 ; IV, 35 ; 67,5) ; « *das zerstreut Gesammelte* – la collection d'éléments dispersés » (586,27 ; IV, 36 ; 68,24) ; « *das Geistige* – leur caractère spirituel » (596,23 ; IV, 47 ; 78,5). Le sens y est, indiscutablement. Élégamment. Mais le mode de signifier n'y est plus qu'à moitié.

Vétilles. Dans l'exactitude de l'ensemble. S'y attacher doit paraître oiseux et injuste. Les modifications ne sont que de faibles modulations sémantiques. Comme « pas la moindre » pour « pas une » (il y a deux fois *nicht Eine*, la première en 588,34 ; IV, 39) – « *nicht Eine richtige Ansicht der Gestalt* » (591,38 ; IV, 42) traduit en « pas la moindre conception correcte de la forme » (73,25). Variations infimes : « espèce humaine » (85,29) pour *Menschengeschlecht*, partout ailleurs « genre humain ». C'est la plus fiable des traductions. Une erreur mineure dans « le danger

susdit » (68,32) pour « tout danger », où *jede*, dans *jede Gefahr* (587,1 ; IV, 37) a été pris pour *jene*. À peine un glissement : *Fülle* (plénitude) rendu par « richesse » (77,11). Pratiquement pas d'omissions : l'un des deux adjectifs dans « *die erste, unerlassliche Forderung* » (585,4 ; IV, 35), « l'impératif premier » (67,4) où *unerlasslich*, « indispensable », a sauté. Un adjectif encore, « fidèle » dans « *in treuer Wahrheit* – dans sa vérité » (589,2 ; IV, 39 ; 70,33). Les seuls ajouts ne sont guère que les répétitions du nom là où Humboldt met un pronom, ou sous-entend le nom qui vient d'être énoncé, comme « sacrifier la vérité authentique [...] au profit d'une vérité extérieure » (68,12-13), pour « *die eigentliche* [...] *Wahrheit einer äusseren* [...] *aufopfern* » (586,14-17 ; IV, 36). Explicitations qui modifient un peu le rythme de la phrase. Dans le respect du lexical.

C'est une stylistique comparée de l'allemand et du français. Un rallongement : *das Vorgegangene* (ce qui s'est passé) étendu en « le fait tel qu'il s'est produit » (585,22 ; IV, 36 ; 67,21), qui vient – par contre-concordance – prendre la traduction de *das Geschehene*. L'abstrait pour le concret : la « succession des circonstances » (67,15) pour « les circonstances qui se suivent », les « *auf einander folgenden Umstände* » (585,15 ; IV, 35). Et l'« Esprit » pour la « tête », *Kopf* (67,26). Les transformations habituelles du passif en actif, suivant la redondance propre à chaque langue : « C'est dans ce sens que les Idées doivent guider la compréhension de ce qui s'est produit » (77,9-10). Mais la valeur du texte joue peut-être de ce rapport entre passif et actif, action et agent : « *In diesem Sinn muss das Auffassen des Geschehenen von Ideen geleitet seyn* – En ce sens, l'interprétation de ce qui est arrivé doit être conduite par les idées » (595,26-28 ; IV, 46). Le dévoiement d'une métaphore est un accident qui, lui aussi, atteste une relative inattention au signifiant : c'est le français qui trébuche dans : « L'historien embrasse tous les fils de l'activité terrestre » (69,13). Embrasser des fils. Crise d'amphibologie, pour « *Der Geschichtschreiber umfasst alle Fäden irdischen Wirkens* » (587,26 ; IV, 37). Où il y avait aussi le couplage « um*f*asst alle *F*äden » – « l'écrivain de l'histoire tient ferme tous les fils de l'action humaine ».

La rythmique du mot, de la place des mots, subit des changements. Le phrasé des répétitions est ramené à une autre mesure que celle du texte. À la fin du deuxième paragraphe de l'étude, trois *daher* (mot fréquent chez Humboldt) avec des points-virgules. La traduction joue du point-final, et, après deux « aussi », passe à « c'est pourquoi » (68,3). Plus loin, *daher* devient « par conséquent » (68,18). La terminologie étant sauve. Ce sont les opérateurs, le rythme logique, qui sont traités comme un élément où la variation est sans importance. Le texte est respecté dans sa rigueur, mais cette rigueur est seulement substantive, conceptuelle. Par quoi paraît une certaine idée du texte philosophique : hors la technicité – qui suppose une confusion entre le concept et le mot – tout le reste est littérature. C'est-à-dire rhétorique. Cette conception du langage ne tient que du signe. Dans le primat du signifié identifié au signe. La conception de Hegel. Pas celle de Humboldt. La solidarité de la philosophie avec le signe mène à cette contradiction : traduire Humboldt qui est la-découverte-du-signifiant, selon une méconnaissance du signifiant.

Peu à peu, la perte du rythme apparaît. Perte de symétrie, l'opposition des deux participes et des deux adjectifs, dans « *scheint er nur auffassend und wiedergebend, nicht selbstthätig und schöpferisch* – il semble seulement recueillir et reproduire, et être dépourvu d'activité autonome et créatrice » (585,6-7, IV, 35 ; 67 6-8). Je proposerais : « Il paraît simplement interprète et reproducteur, non tout seul acteur et créateur. » Un adjectif traduit par un adverbe efface une symétrie et une répétition : « commettre volontairement certaines erreurs pour prévenir le danger d'erreurs encore incertaines » (68,14-16) pour « *gewissen Irrthum wählen, um noch ungewisser Gefahr des Irrthums zu entgehen* » (586,17-18 ; IV, 36), ce qui pouvait aussi bien rester : « choisir une erreur certaine pour échapper au danger encore incertain de l'erreur ».

La rythmique de phrase, également, est soumise à la stylistique comparée des langues. C'est dire qu'elle disparaît. Or la vectorisation d'une phrase, et des groupes, est une gestuelle. Ce geste du sens s'efface. Pas parce qu'un autre le remplace. Une

absence de geste le remplace. Par exemple, pour les nuages, « qui ne prennent forme qu'à une certaine distance de l'œil » (68,2). Humboldt a écrit : « *die erst in der Ferne vor den Augen Gestalt erhalten* » (586,3 ; IV, 36). Dans l'ordre de la perception, et avec « les yeux » et non « l'œil », plus abstrait : « qui seulement au lointain devant les yeux acquièrent une configuration ». La négligence du rythme, j'imagine, doit n'y voir que des détails.

Déplacements des groupes. Contre l'incipit de phrase, qui insiste sur la différence, la traduction inverse non le sens des termes mais quelque chose de leur relation : « *Auf verschiedene Weise, aber ebensowohl, als der Dichter* – Tout comme le poète, bien que différemment » (586,26 ; IV, 36 ; 68,22), au lieu de « D'une manière différente, mais aussi bien que le poète ». La fin de la phrase allemande, fréquemment, est déplacée au début de la phrase française. Sans que la place finale du verbe allemand y oblige, au contraire, le verbe étant en position marquée à l'initiale : « *In uns schwächt nur den Sinn für die Schönheit der Form reiner Wissenschaft zu frühe und vielfache Anwendung* – Seule l'application prématurée et répétée affaiblit notre sens pour la beauté de la forme scientifique pure » (594,18-20 ; IV, 44 ; 76,3-4). Marqué pour marqué, ce serait : « Seule affaiblit en nous le sens de la beauté des formes de la science pure une application trop précoce et répétée. » Inversement, des débuts de phrase deviennent des fins : « *Zwei Wege also…* – Il faut donc […] emprunter simultanément deux voies » (587,24 ; IV, 37 ; 69,21). Ou encore : « Mais la simple intuition des vérités mathématiques, les rapports éternels de l'espace et du temps, […] comportent également un charme captivant – *Es liegt aber auch ein fesselnder Zauber in der blossen Anschauung der mathematischen Wahrheiten, der ewigen Verhältnisse des Raumes und der Zeit* » (594,12-14 ; IV, 44 ; 75,31-34). On aurait pu garder : « Mais il y a aussi un charme attachant dans la simple vision des vérités mathématiques, des rapports éternels de l'espace et du temps. » Les incipit de phrases faits d'un adverbe ou d'un groupe adjoint ne sont fréquemment pas respectés : « *Allein die Wirksamkeit beider…* – Les deux activités cependant » (586,31 ; IV, 37 ; 68,26) ; « *Nach dem Nothwendigen muss daher auch der Geschichtschreiber streben*

– L'historien doit par conséquent lui aussi tendre vers le nécessaire » (587,9 ; IV, 37 ; 69,7), au lieu de, par exemple : « C'est vers le nécessaire aussi que l'écrivain de l'histoire doit s'efforcer ». Des clausules de phrases sont rentrées à l'intérieur : « tout progrès de l'humanité dans la perspective de l'histoire mondiale » (83,25). Mais respectées ailleurs : « Conduire au but » (84,3). La clausule finale de l'essai, *Wahrheit* – vérité, reste le mot de la fin.

Alternance de traitement qui est précisément la traduction comme stylistique. L'empirisme au coup par coup. La non-prise du texte comme système. Par quoi le rythme sémantique est aussi atteint. Cependant, très peu ici de contre-concordance : « tout ce qui se produit » (79,8) pour « *alles was geschieht* » déjà pris par la traduction de *das Geschehene* ; « étude » (70,20) pour *Bearbeitung* (588,25 ; IV, 38) comme pour *Studium* (591,2 ; IV, 41 ; 72,30) ; « but » pour *Ziel* et pour *Zweck* à quelques lignes près (596,1, et 9 ; IV, 46 ; 77,20 et 27).

À l'intérieur de l'exactitude relative observée par la stabilité de la concordance lexicale pour les termes principaux *(das Ganze, Gestalt, Zusammenhang)* apparaît un traitement du mot comme sens-dans-son-contexte, qui lui enlève sa mémoire de texte. Où se découvre l'antinomie cachée entre *texte* et *contexte*. Toute une série de termes sont ainsi des *mots-sens*, non des *mots-valeur*. Menues non-concordances. Pour « *die Absonderung des Zufälligen* – l'exclusion du contingent » (591,9 ; IV, 41 ; 72,34), mais *Absonderung* était traduit par « tri » (586,10 ; IV, 36 ; 68,9), où il renvoyait, en contexte proche, à l'esprit « capable de trier avec discernement – *rein absondernden Kopfes* » (585,28 ; IV, 36 ; 67,26). Le *Verknüpfendes*, terme « pour établir la liaison » (592,15 ; IV, 43 ; 74,13), a oublié la *Verknüpfungsgabe*, « talent de coordination » (587,3 ; IV, 37 ; 69,1), qui a oublié les *verknüpfenden Umständen*, les « circonstances où ils s'enchaînent » (586,5 ; IV, 36 ; 68,4). Il n'était nullement difficile de garder le retour *erzählen-Erzählung* à neuf lignes de distance, mais on a mis « raconter » et « récit » (585,18,27 ; IV, 35-36 ; 67,17,25). *Stoff* est « matière », puis « matériau » (586,13 et 587,10 ; IV, 36-37 ; 68,11 et 69,8). Contrairement à l'avertissement des traducteurs, *Gemüth*, « âme », est aussi « esprit » à la fin

(87,14) et « disposition intérieure » pour « *Gemüthstimmung* – état d'âme » (586,1 ; IV, 36 ; 67,27). Conjuguant contre-concordance et non-concordance, *Beobachtung* et *Beobachter* (observation, observateur) prêtent leur traduction à *Betrachter* (595,7 ; IV, 45 ; 76,25), mais *Betrachtung* est « examen » (595,32 ; IV, 46 ; 77,13) et aussi « considération » à la fin (86,18). Le motif important du *vereinzelt*, « isolé », qui ramasse l'empirisme opposé au tout, au système, à l'idée, et qui apparaît dès le début (585,11 ; IV, 35 ; 67,11) disparaît à la ligne suivante, où *das Einzelne* est traduit par « le particulier ». Les *Einzelne* sont les « individus » (77,33). Une fois, pour *den Einzelnen*, « l'individu isolé » (604,1 ; IV, 54 ; 85,19). Une autre, l'adjectif est omis, dans les « cités » (83,19). Une certaine détextualisation du texte, là aussi, résulte de ce cumul, puisque toucher au rythme du sens, c'est toucher au sens.

Zusammenhang est le terme majeur dans la poétique de ce texte, par son rapport avec *Begebenheit*. Les traducteurs ont prévenu qu'ils s'étaient « résignés à traduire le plus souvent » par « connexion ». De fait, les traductions du terme tournent autour de la notion de système. Le mot-sens a empêché d'aller au mot-valeur. La langue a été plus forte que le discours. On trouve ainsi *Zusammenhang* dénominalisé comme participe du verbe « relier » dans : « une image générale de la forme reliant tout ce qui est advenu – *ein allgemeines Bild der Form des Zusammenhanges aller Begebenheiten* » (597,23 ; IV, 48 ; 79,4-5). Je traduis : « une image générale de la forme du système de tous les événements ». C'est l'interdépendance, dans le « *zusammenhängendes Gewebe von Begebenheiten* – un tissu d'événements interdépendants » (590,20 ; IV, 40 ; 72,12). Je dirais : « tissu systématique d'événements ». La poétique du texte passe par l'implication réciproque du système et de l'événement. Or *Begebenheiten*, annoncé comme « systématiquement » traduit par « événements », mêle en fait quatre traductions : 1. « ce qui advient », huit fois[35],

35. 589,38 ; IV, 40, 71,30 – 590,35 ; IV, 41 ; 72,25 – 595,1 ; IV, 45 ; 76,20 – 599,2-3 ; IV, 49 ; 80,19 – 599,24 ; IV, 50 ; 81,3 – 600,8 ; IV, 50 ; 81,24 – 600,28 ; IV, 51 ; 82,7 – 601,10 ; IV, 51 ; 82,24 – 605,8 ; IV, 55 ; 86,24 – 605,17 ; IV, 56 ; 86,34.

comme dans « *im Zusammenhange der Weltbegebenheiten* – à travers la connexion même de ce qui advient dans le monde » (86, 34) ; 2. la variante « ce qui est advenu », deux fois, comme dans « *zur Erklärung der Begebenheiten* – pour expliquer ce qui est advenu » (80,19 et 81,3) ; 3. « événement », treize fois[36], comme dans « *eine Begebenheit erzeugt die andre* – un événement engendre l'autre » (79,13) ; 4. « simples faits » dans le couplage « *Begebenheiten und Ereignisse* – simples faits et événements » (604,14 ; IV, 54 ; 85,31). Et une autre fois *Ereignisse* « événements » (595,3 ; IV, 45 ; 76,21). À quoi s'ajoute *Erscheinung*, traduit par « phénomène ». Le champ de l'apparence. La diversité interne dans la traduction de *Begebenheit*, et le traitement-langue de *Zusammenhang* ont pour effet d'affaiblir le texte, puisque sa systématicité est dispersée en résolutions ponctuelles, contextuelles.

La philosophie comme traduction – activité et produit – dans la mesure où elle pratique une stylistique et non une poétique, est située comme philosophie par son propre traitement du langage. Ici, particulièrement, et d'abord de manière imperceptible, il en ressort que la traduction de ce texte de Humboldt ne fonctionne plus comme texte elle-même, dans le sens de Humboldt. Et si on admet que de toute façon la traduction n'y prétendait pas, on n'aura fait que reconnaître une fois de plus les effets du signe, cette fois non seulement dans la situation du traduire, mais dans la solidarité entre traduire et philosopher.

L'effet pervers d'une théorie et d'une pratique du langage qui est du non-Humboldt, aussitôt, à son insu sans doute, sans doute contre son intention même (mais la poétique n'est pas une critique des intentions), c'est de faire de l'anti-Humboldt.

Cet effet se ramasse sur la *Weltregierung*, le « gouvernement du monde ». Passage le plus controversé de tout l'essai. Alexandre, le frère, ne l'aimait pas. Il le résumait ainsi : « "Dieu gouverne le

36. 590,20 ; IV, 40 ; 72,12 – 590,22 ; IV, 41 ; 72,14 – 595,30 ; IV, 46 ; 77,12 – 596,30 ; IV, 47 ; 78,12 – 597,34 ; IV, 48 ; 79,13 – 598,14 ; IV, 48 ; 79,28 – 599,7 ; IV, 49 ; 80,23 – 600,18 ; IV, 50 ; 81,32 – 601,21 ; IV, 52 ; 83,1 – 604,5 ; IV, 54 ; 85,21 – 605,28 ; IV, 56 ; 87,10 – 606,3 ; IV, 56 ; 87,21 – 606,8 ; IV, 56 ; 87,26.

monde : la tâche de l'histoire est de découvrir ces décrets secrets éternels", c'est pourtant à proprement parler le résultat, et sur ce résultat j'ai eu quelquefois avec mon frère, je ne dirais pas des querelles, mais des discussions. Le résultat est cependant analogue aux plus anciens sentiments de l'humanité, exprimés dans toutes les langues. L'étude de mon frère est le commentaire (qui fait le développement, l'interprétation, l'éloge) de ce sentiment vague[37]. » On ne peut pas pousser plus loin le contre-sens, l'annulation plutôt du sens et de la poétique de cet essai. En quoi cette lecture du frère résume en elle tout le problème, la solidarité entre exégèse et traduction, entre le sens et sa poétique.

Weltregierung porte en effet toute l'histoire de ses emplois antérieurs. Jean Quillien, dans son introduction, rappelle que « ce concept, source de tant de controverses [...] est familier à l'époque, sous des appellations diverses et avec des contenus différents (dessein de la Providence, plan caché de la Nature, ruse de la raison, etc.) » (p. 36). En quoi c'est le mot, non le concept, qui est courant. Les concepts étant tour à tour celui de la théologie, celui de Kant, celui de Hegel... Le dictionnaire de Grimm, à *Weltregierung* (t. 28, col.1676-1678) atteste amplement le passé théologique du mot, depuis le *Weltregiment* de Luther, le *Weltenregierung* de Herder, l'emploi de Kant en rapport avec *Weltursache* jusqu'au *Weltregierung Gottes* de Hegel. En rapport avec *Weltordnung* chez Aristote, selon un passage d'Alexandre de Humboldt cité par l'article, qui ne cite pas Guillaume de Humboldt. Il s'agit de la conduite du monde, *Regierung* au sens de *Leitung, Bestimmung, Führung* : conduite, détermination,

37. « "Gott regiert die Welt : die Geschichtsaufgabe ist das Aufspüren dieser ewigen geheimnisvollen Rathschlüsse", das ist doch eigentlich das Resultat und über dies Resultat habe ich bisweilen mit meinem Bruder, ich darf nicht sagen gehadert, sondern diskutirt. Das Resultat ist allerdings den urältesten, in allen Sprachen ausgesprochenen Gefühlen der Menschheit analog. Meines Bruders Abhandlung ist der Kommentar (der entwickelnde, deutende, belobende) dieses dumpfen Gefühls ». Passage d'une lettre d'Alexandre de Humboldt, souvent citée, du 10 mai 1837 ; dans les commentaires de l'édition Cotta (t. V, p. 366). La citation du début et une appréciation finale exprimant l'insatisfaction du frère terminent la note sur *Weltregierung* dans *La Tâche de l'historien*, p. 98.

menée. Le sens théologique impliquant étymologiquement le latin *regere* dans *regieren* : *geraderichten*, mener droit.

C'est le mot de la tradition théologique et téléologique que Humboldt reprend, pour le détourner vers le radicalement historique, élaboré, contre « l'histoire philosophique », dans son concept de l'idée. L'idée, comme écrit Quillien, est « la connexion profonde des faits, les lois qui les gouvernent, l'esprit qui seul en fait comprendre le sens » (*TH,* 35). Elle exclut « une lecture de type métaphysique ou religieux, selon laquelle un être supérieur, transcendant, orienterait le cours des affaires humaines » (*TH,* 37). En ce sens, ce qui mène le monde est son propre principe d'intelligibilité. La tenue de la nécessité et de la contingence ensemble, des faits et du sens. Où il n'y a pas une « tâche première du métier d'historien », qui consisterait, selon Quillien, à « exposer ce qui s'est produit » – dans la première phrase de l'essai. Et comprendre, « sa tâche ultime » (*TH,* 38). Car le début suppose la fin. Il n'y a pas deux tâches de l'historien, mais une seule : écrire l'histoire. Qui ne peut se faire que dans la conception du *Zusammenhang der Begebenheiten* : système des événements, en quoi consiste la *Weltregierung.*

L'histoire et l'historien sont homogènes l'un à l'autre. Ce qu'il y a de plus hétérogène à l'histoire est le théo-téléo-logique : puisqu'il est « *geliehen* », prêté « *wie eine fremde Zugabe* – comme un supplément étranger » (595,33 ; IV, 46), et dans le paradigme des « *todten Einrichtungen* – institutions mortes » (596,11 ; IV, 46) opposées à la « *lebendige Wahrheit der Weltschicksale* – la vérité vivante des destins du monde » (596,6 ; IV, 46 ; 77,24). L'histoire est donc, dans le texte de Humboldt, uniquement humaine. Ni divine ni naturelle. Et le propre de l'humain, son accomplissement, est de comprendre l'histoire : « *Für die menschliche Ansicht, welche die Plane der Weltregierung nicht unmittelbar erspähen, sondern sie nur an den Ideen erahnden kann, durch die sie sich offenbaren, ist daher alle Geschichte nur Verwirklichung einer Idee, und in der Idee liegt zugleich die Kraft und das Ziel* – Pour la manière de voir humaine, qui ne peut pas percevoir les plans du gouvernement du monde, mais ne peut en avoir l'intuition qu'aux idées par lesquelles ils se révèlent, toute

histoire aussi n'est que la réalisation d'une idée, et dans l'idée se trouve à la fois la force et la visée » (604,33-37 ; IV, 55). En quoi ce n'est pas avec les plus anciens sentiments de l'humanité que s'esquisserait une analogie, pour le travail sur la *Weltregierung*, mais avec Feuerbach, ramenant la théologie vers l'anthropologie.

La valeur du système-*Zusammenhang* est dans le système du texte. Pas dans le mot. Il est lié au champ sémantique de l'idée par un lexique de la tension, de la domination : les idées doivent « conduire », *leiten* (605,10 ; IV, 55) celui qui écrit l'histoire. Et « *Das Geschäft des Geschichtschreibers in seiner letzten, aber einfachsten Auflösung ist Darstellung des Strebens einer Idee, Daseyn in der Wirklichkeit zu gewinnen* – L'affaire de l'écrivain de l'histoire dans sa résolution la dernière, mais la plus simple, est présentation de l'effort d'une idée pour conquérir une existence dans la réalité » (605,19-21 ; IV, 56). Et l'idée dégénère si elle n'a pu *bemeistern*, « maîtriser le matériau qui lui résiste » (605,24 ; IV, 56 ; 87,6). Enfin, « *in Allem, was geschieht, eine nicht unmittelbar wahrnehmbare Idee waltet* – dans tout ce qui arrive, une idée qui n'est pas immédiatement perceptible domine » (605,26-27 ; IV, 56). Son « règne – *Herrschaft* » (605,31 ; IV, 56) achève de modifier la valeur de *Weltregierung*, en l'éloignant à la fois de son étymologie (la voie droite) et de sa théologie, puisque c'est un principe interne qui, par ce champ de la domination, domine.

Weltregierung prend place dans le paradigme de « *die Tragödie der Weltgeschichte* – la tragédie de l'histoire du monde » (599,5 ; IV, 49), « *Weltschicksal* – destin du monde » (599,8 ; IV, 49), « *Weltbegebenheiten* – événements du monde » (605,17 ; IV, 56). Contexte proche : parmi ceux qui écrivent l'histoire, la « caractéristique du véritablement génial – *die Charakteristik der wahrhaft genialischen* » (599,21 ; IV, 49) serait d'« épuiser », *erschöpfen*, les « causes du système des événements, et l'idée fondamentale à partir de quoi seulement leur compréhension dans toute leur vérité est possible – *die Ursachen des Zusammenhangs der Begebenheiten, und die Grundidee, von welcher aus allein das Verstehen dieser in ihrer vollen Wahrheit möglich ist* » (599,24-26 ; IV, 50). Ce sont les conditions et la préparation

du paragraphe sur la *Weltregierung*, dont la clausule ne porte d'ailleurs pas sur le gouvernement du monde, mais sur le signifiant du comprendre.

« *Wie man es immer anfangen möge, so kann das Gebiet der Erscheinungen nur von einem Punkte ausser demselben begriffen werden, und das besonnene Heraustreten ist eben so gefahrlos, als der Irrthum gewiss bei blindem Verschliessen in demselben. Die Weltgeschichte ist nicht ohne eine Weltregierung verständlich.* » (600,1-6 ; IV, 50).

Je traduis : « De quelque manière qu'on puisse jamais commencer, le domaine des apparences ne peut se concevoir qu'à partir d'un point qui leur est extérieur, et il y a aussi peu de danger à en sortir avec prudence que l'erreur est certaine à s'y enfermer aveuglément. L'histoire du monde ne peut sans un gouvernement du monde se comprendre. »

Annette Disselkamp et André Laks ont traduit : « Quelle que soit la façon dont on s'y prenne, le domaine des phénomènes ne peut être saisi qu'à partir d'un point qui lui soit extérieur, et le quitter avec circonspection ne comporte aucun danger, tout comme l'erreur est assurée, lorsqu'on s'y enferme aveuglément. L'histoire mondiale n'est pas compréhensible sans un gouvernement mondial. » (*TH,* 81,17-22).

« Gouvernement du monde » est l'expression française traditionnelle. Littré, au mot *gouvernement*, la glose : « se dit du pouvoir suprême de Dieu ». Il en cite un exemple chez Bourdaloue. Massillon parle du « gouvernement de l'univers ». C'est donc « gouvernement du monde » qu'il faut, pour faire l'équivalent culturel de *Weltregierung*. Et pour tout le paradigme, pour qu'il reste paradigme : « histoire du monde », non « histoire mondiale ». Aussi bien, le paradigme était rompu avec « ce qui advient dans le monde » pour *Weltbegebenheiten* (86,34). *Mondial* suggère un autre registre (guerre mondiale), langage politique actuel. Un gouvernement au sens institutionnel. *Mondial* montre un rapport ambigu à la tradition, puisqu'il s'en éloigne verbalement, alors que la note préliminaire l'y maintient. Quant à la « programmation mondiale » de Caussat, elle suggère un plan, divin ou naturel, à contre-texte.

L'expression revient encore deux fois, et dans les deux emplois avec l'extension : « *die Plane der Weltregierung* » (600,14 ; IV, 50 et 604,33 ; IV, 55). Les traducteurs de *La Tâche de l'historien* ont repris, dans le contexte proche, « les plans du gouvernement mondial » (81,29). Mais vers la fin du texte : « les plans qui gouvernent le monde » (86,14). Traduction qui, en faisant des plans le sujet du verbe, et d'un tel verbe, rejoint subrepticement la téléologie.

Le bruit de la téléologie couvre la voix de Humboldt par d'autres brouillages. Ainsi le même mot « extérieur » est employé dans le passage sur l'histoire philosophique, où il est dit que les idées « ne sauraient être octroyées à l'histoire de l'extérieur comme une prime » (77,14-15), et dans le développement sur le gouvernement mondial qui oppose le « domaine des phénomènes » à « un point qui lui soit extérieur » (81,19), que reprend un peu plus loin « l'instance extérieure au développement de la nature » (81,31-32). Or dans le premier cas il s'agit de « l'erreur à laquelle succombe facilement ce qu'on nomme l'histoire philosophique » (77,15-16), et l'expression de Humboldt concerne les idées qui « *aus der Fülle der Begebenheiten selbst hervorgehen* – proviennent de la plénitude même des événements » (595,30 ; IV, 46). Elles ne doivent donc pas « être prêtées à l'histoire comme un supplément étranger – *nicht der Geschichte, wie eine fremde Zugabe, geliehen werden müssen* » (595,33-34). Le signifiant *fremd* et le *zu-* de *Zugabe* disent une radicale hétérogénéité par rapport à l'idée. Qu'atténue ou contrarie mal à propos l'aspect récompense qu'il y a dans la « prime ». Cette qualité d'étranger n'a rien à voir avec l'extériorité du « point » par rapport aux apparences, extériorité qui est dite par *ausser, ausserhalb*, « en dehors de », dans « *ausser demselben* » (600,2 ; IV, 50 ; 81,19) et « *die ausserhalb der Naturentwicklung liegende Leitung* » (600,17 ; IV, 50 ; 81,31-32). Cette extériorité-là est l'idée elle-même. L'emploi du signifiant « extérieur » dans les deux cas revient à employer le même langage pour les idées, au sens de Humboldt, et pour la transcendance de la téléologie à laquelle ces idées s'opposent.

La transcendance s'infiltre encore par un autre biais. Par le terme d'*instance* qui substantialise ce gouvernement du monde

en lui donnant un sujet abstrait (ce qui va dans le même sens que la traduction « les plans qui gouvernent le monde »), alors que le texte de Humboldt parle seulement d'une conduite d'événements : « Cependant, l'instance extérieure au développement de la nature qui dirige ces événements se révèle à travers ces événements mêmes – *Allein die ausserhalb der Naturentwicklung liegende Leitung der Begebenheiten offenbart sich dennoch an ihnen selbst* ». Ce que je retraduis : « Seulement la conduite des événements, qui se trouve en dehors du développement de la nature, se révèle pourtant à travers eux-mêmes. »

Le commentaire d'André Laks sur tout ce passage (p. 98) ramène Humboldt à Kant : « H. retrouve [...] la problématique développée par Kant dans la *Critique de la faculté de juger.* » D'où il ne sort que pour « adopter un schéma, et une terminologie de type schellingien : l'"instance extérieure" – le gouvernement mondial ». En désaccord sur ce point avec Jean Quillien, déjà cité (*TH,* 12-13). Alors, « d'un point de vue kantien, H. n'échappe pas à "l'enthousiasme" ». Ce mysticisme est sans issue, puisque autant les partisans du « reproche » que ceux de « l'apologie » le présupposent. La citation de la lettre d'Alexandre de Humboldt prononce le verdict clausule du commentaire. Elle achève explicitement ce que la traduction ne faisait qu'abusivement : ramener, contre tout le travail du texte, Humboldt à la téléologie. Le paradoxe des traducteurs est que dans tout leur effort, réel, sur ce qu'il y a de philosophique dans ce texte, *ils sont du côté du frère.*

Le jeu se joue comme si l'anti-philosophie de Humboldt, prenant la philosophie de son temps avec tout ce qu'elle comportait encore de théologie, se poursuit dans la relation actuelle des historiens de la philosophie à Humboldt. L'anti-philosophie de Humboldt joint la recherche théorique des signifiants du langage et de l'histoire à une pratique performative de la théorie : son propre langage. Sa théorie, sa poétique, son écriture sont inséparables. Quand il désigne l'histoire philosophique, les signifiants *font* ce qu'ils signifient. Ils dégagent une parenté interne, par la motivation du discours qui les met en rapport, prosodiquement, entre *Fehler* (le défaut) *philosophische* (Geschichte) et *verfällt*

(l'idée de chute) qui est en clausule, mais la chaîne commençait déjà à *fremde* (Zugabe) juste avant : « ein *F*ehler, in welchen die *so*genannte *ph*ilo*soph*ische Geschichte leicht *ver*fällt ». Ce que la rhétorique traditionnelle classait comme allitérations, les laissant par là dans le signe, dont elle était le formalisme. Mais que le travail de Humboldt découvre comme la subjectivité dans le langage. Faisant de ce morceau de phrase une satire prosodique. Mais la traduction accomplissant à son tour sa propre théorie du langage, celle du signe ne manque pas d'effacer le signifiant, en aboutissant à : « erreur à laquelle succombe facilement ce qu'on nomme l'histoire philosophique » (77,15-16). Les rapports phoniques qui subsistent, ne reliant pas entre eux par une chaîne les termes concernés, redeviennent les effets aléatoires d'une phonologie sans valeur de discours. Avec le choix de l'expression la plus neutre pour *die sogenannte*. On peut traduire : « défaut où la soi-disant histoire philosophique s'enfonce facilement ».

Dans la polémique de l'étude sur l'histoire, il y a conflit entre deux écritures. Celle de la philosophie, critiquée par Humboldt : « *Die Philosophie schreibt den Begebenheiten ein Ziel vor* » (596,1 ; IV, 46), et celle du *Geschichtschreiber*. Le problème de la philosophie est donc celui de son écriture. De son rapport à l'écriture. Le problème de ses traducteurs, celui du rapport à cette écriture. Qui met à découvert leur philosophie par leur écriture. La traduction de Humboldt apparaît encore comme une suite inachevable du conflit avec Humboldt. À la philosophie, qui essaie de le classer par tous ses moyens, il répond en la débordant par son écriture. Humboldt reste lui-même non une œuvre, mais une activité. Figure, enjeu, stratégie de la théorie et du traduire.

Traduire, c'est mettre en scène comme Antoine Vitez dans *La Mouette* de Tchékhov

J'ai voulu voir[1] comment Vitez mettait en pratique ce qui, depuis qu'il le disait, peut devenir un adage du traduire : l'affinité entre traduire et mettre en scène, et même, que traduire est déjà mettre en scène. Ou non. D'où il apparaît que le critère de la valeur, en traduction, est le rythme.

Le théâtre de la voix, contre la théâtralisation du théâtre. Le langage comme théâtralité, qui ne devient un langage véritable que de découvrir sa propre théâtralité (c'est pourquoi celles qu'on lui ajoute sont vicieuses, parce qu'elles sont inutiles, et sonnent faux). C'est quelque chose qui apparaît comme une figure du langage même, dans Tchékhov, c'est cette écriture de la vie qui est si forte dans Tchékhov, et qu'Antoine Vitez a mise dans sa traduction de *La Mouette*. Ce que, dans le détail, il vaut la peine de voir.

Le paradoxe, ici – mais paradoxe peut-être seulement si on sépare préalablement, comme c'en est la coutume, le langage et la vie, d'où les conséquences classiques – c'est que des propos comme celui de Stanislavski, que cite Elsa Triolet, « On ne peut représenter Tchékhov, on ne peut que le vivre[2] », reviennent à des questions de langage. Stanislavski lui-même ajoutait : « Dans

1. Ceci a paru dans *Antoine Vitez, le devoir de traduire*, études réunies et présentées par Jean-Michel Déprats, Éditions Climats et Maison Antoine Vitez, Montpellier, 1996. Texte revu et corrigé.

2. Cité dans A. Tchékhov, *Œuvres* (théâtre), *La Mouette, L'Oncle Vania, Les Trois Sœurs, La Cerisaie*, traduction et présentation par Elsa Triolet, les Éditeurs français réunis, 1954, p. 14. Abrégé plus loin en ET.

les œuvres de Tchékhov, les exigences littéraires par rapport à l'acteur atteignent des proportions tout exceptionnelles » (*ibid.*, p. 16). C'est par le langage que, comme disait Vitez en 1984, « le regard de Tchékhov nous accompagne[3] ». Parabole du donner à entendre tout ce qui n'est pas dit, qui implique et impose au langage une subjectivation extrême. Il y entre peut-être en jeu, du moins comme un moment de l'écriture de la vie chez Tchékhov, que *La Mouette* serait « la plus autobiographique[4] » et cela dans la représentation de l'écriture même, du théâtre même comme matière du théâtre – « en dépit de toutes les règles de l'art dramatique, je l'ai commencée forte et achevée pianissimo[5] ».

Il y a une poétique du silence chez Tchékhov. Dans une lettre à Souvorine, en 1891, il écrit : « À quoi bon expliquer quoi que ce soit au public? Il faut l'effrayer et c'est tout; il sera alors intéressé et se mettra à réfléchir une fois de plus[6]. » *Et c'est tout.* Et on va voir que ce *et c'est tout* est un des mots valeur – donc un mot poétique – de la pièce. L'importance des silences est déjà dans le mot de Tchékhov au sujet de sa pièce, dans sa lettre à Souvorine du 21 novembre 1895 : « beaucoup de discours sur la littérature, peu d'action, cinq tonnes d'amour ». Donc de l'indescriptible, c'est-à-dire de l'anti-description.

3. Antoine Vitez, *Le Théâtre des idées*, anthologie proposée par Danièle Sallenave et Georges Banu, Gallimard, 1991, p. 31.

4. Sophie Laffitte, *Tchékhov par lui-même*, Seuil, 1970, (1955), p. 86; même expression chez Elsa Triolet, E.T. p. 29.

5. Lettre de Tchékhov à Souvorine, 21 novembre 1895, citée par Sophie Laffitte, p. 86. Pour le texte russe, j'ai utilisé l'édition qu'utilisait Vitez, A.P. Čexov, *Polnoe sobranie sočinenij i pisem v tridcati tomax*, Moscou, 1974-1983; *Čajka [La Mouette], Pésy* 1895-1904, t. 13 (référence ensuite à la page seulement) où le titre de la pièce est suivi de la mention « comédie en quatre actes » – que mentionne Elsa Triolet, et qui ne figure pas dans la traduction de Vitez, *La Mouette*, Actes Sud, 1984; Livre de poche, 1993 (édition utilisée ici et désignée plus loin par A.V.). C'est en 1984 que Vitez l'a montée à Chaillot dans sa propre traduction. Une première mise en scène par Vitez a eu lieu en 1969 au Théâtre du Midi (Livre de poche, p. 140). Dans *Vitez, toutes les mises en scène*, livre collectif dirigé par Olivier-René Veillon (éd. Jean-Cyrille Godefroy, 1981, p. 75) il est indiqué que dans la tournée de 1970, la traduction est de J.C.Huens, Karel Krauss et Ludmilla Ikunieva.

6. Dans le livre de Sophie Laffitte, p. 97.

Le « charme slave » dont parlait Elsa Triolet[7], c'est sur quoi Vitez ironise dans sa préface, trente ans plus tard – *l'âme slave*. Elsa Triolet parlait de « cette façon qu'ont les mots non d'exprimer les sentiments, mais de se transformer en sentiments » (*ibid.*, p. 8). Contre la représentation d'un Tchékhov poète du vide et de la banalité de la vie, Antoine Vitez écrivait : « On aimait Tchékhov comme on aime Apollinaire, le *Lundi rue Christine*, collage arbitraire des mots quotidiens[8]. » Vitez insiste sur la précision, là où le cliché sur l'âme russe parlait du vague. Et on va voir que le vague est surtout dans la traduction d'Elsa Triolet. La précision, pour mieux capter la parabole du caché. Vitez finit sa préface sur : « L'amour est ailleurs, caché – celui qu'on n'attendait pas. » Le commentaire de Patrice Pavis va dans le sens des propos de Vitez : « Rien n'est laissé au hasard, contrairement au préjugé tenace selon lequel le dialogue tchékhovien s'enliserait par manque de direction et de but » (AV, p. 144). C'est l'attitude biographique (où Pavis met Sophie Laffitte et Elsa Triolet) qui donne dans *l'âme russe*, la « critique des samovars » (*ibid.*, p. 147), au lieu que Vitez a « mis en valeur la prolifération du sens chez Tchékhov ». Vitez écrivait : « Absolument rien, pas un mot, pas une indication de scène ne reste *sans sens* » (cité, *ibid.*). D'où « la tâche du traducteur est bien difficile, car c'est *cela* qu'il faut montrer[9] ».

Vitez traducteur, c'est une tension entre « l'idée qu'on ne peut pas traduire mais qu'il est intolérable de ne pas traduire[10] », « On ne peut pas mais on y est obligé » (p. 289), « On ne peut pas mais on doit » (p. 293). C'est « l'irréductibilité du Poète » (p. 292) qui est à traduire. Pensée proche de celle de Klee pour la peinture : « L'art ne reproduit pas le visible ; il rend visible[11]. »

7. « Je souhaite que le lecteur français sente, en plus du « charme slave » qui se dégage de cette œuvre comme les émanations grisantes d'un alcool, qu'il sente tout ce que l'œuvre de Tchékhov apporte à la connaissance d'une époque et de l'homme en général, russe ou pas, du XIX^e^ ou d'un autre siècle. »

8. *Le Théâtre des idées*, p. 541.

9. *Le Théâtre des idées*, p. 32.

10. Dans l'entretien avec G. Banu, « Le devoir de traduire » (1982), *Le Théâtre des idées*, p. 288.

11. Paul Klee, « Credo du créateur » (1920), dans *Théorie de l'art moderne*, éd. Gonthier, 1994, p. 34.

Écrire, c'est *dire* l'indicible. Le faire. Traduire, c'est traduire l'intraduisible. Traduire, dans la valeur maximale du terme, sans quoi il n'y a qu'une apparence. D'où l'importance de l'expérience tirée du doublage : que plus que le sens compte le « mouvement du sens[12] » – la gestualité du langage même.

C'est ce que Vitez, dans ses réflexions de 1989 sur *La Mouette* appelle le « passage de l'inconnu » (*ibid.*, p. 539), donnant sa valeur de symbole au nom même de l'héroïne, nom *parlant* qui devient *muet* hors de sa langue : « La jeune fille. La mouette. Elle vient de l'autre rive, de l'Autre Rive ; son nom le dit : de l'autre côté du cours d'eau, *za-retch-naïa*. Elle est ici pour semer le trouble et la discorde non la paix, comme le Visiteur mystérieux qui passe au milieu de nous et change notre vie. Naturellement elle ne sait rien de tout cela. Elle est promise au malheur » *(ibid.)*. Il s'agit, « raison politique et morale » – c'est le côté Aragon aussi de Vitez – de laisser, « une fois la représentation achevée, l'œuf en bois de l'oiseau, dans la mémoire » (*ibid.*, p. 540). Le côté Ophélie.

C'est le rapport même entre le langage et la parabole, qui fait le théâtre interne du langage. Ce que figure extérieurement le théâtre dans le théâtre : « *La Mouette* copie *Hamlet* qui copie *L'Orestie* » (p. 542).

Et c'est l'enjeu caché du traduire. Dans le cas de la Bible, Vitez disait : « Toute traduction de la Bible est polémique[13]. » Par « un énorme enjeu politique ». Il faudrait ajouter : critique. Par contraste avec « des textes sans enjeu ». Et c'est sans doute ce critère qui révèle les grands textes. Et montre aussi que la traduction n'est pas seule : « La traduction, pas plus que le théâtre, ne peut être considérée en elle-même. Elle est toujours située dans le champ des forces politiques, elle est l'objet d'un enjeu politique et moral » (p. 290). C'est là que Vitez disait : « Une grande traduction, parce qu'elle est une œuvre littéraire véritable, contient déjà sa mise en scène. Idéalement, la traduction devrait commander la mise en scène, et non l'inverse » (p. 291). D'où :

12. *Le Théâtre des idées*, p. 295.
13. Dans « Le devoir de traduire », *ibid.*, p. 290.

« Pour moi, traduction ou mise en scène, c'est le même travail, c'est l'art du choix dans la hiérarchie des signes » (p. 296).

La Mouette est tout entière une parabole multiple. Nina dit : « je suis attirée par ce lac comme une mouette » (acte I ; ET, 41 ; AV, 21). Puis « on chante ? [...] C'est sur l'autre rive » (ET, 50 ; AV, 28). La maison d'enfance de Nina est « sur l'autre rive » (acte II ; ET, 76 ; AV, 52). La mouette morte tuée par Treplev et apportée par lui aux pieds de Nina est le signe de son suicide futur, dans le refus de comprendre de Nina (ET, 68 ; AV, 46-47). Acte III, « il y avait une mouette blanche sur le banc » (ET, 81 ; AV, 57). Acte IV, « Elle signait la Mouette » (ET, 105 ; AV, 80). Puis la mouette morte est donnée à empailler, et Trigorine : « Je ne m'en souviens pas » (ET, 112 ; AV, 87). Nina dit : « je suis une mouette » (ET, 115 ; AV, 90), et elle le répète, en ajoutant chaque fois : « Non, ce n'est pas ce que je veux dire » (selon Vitez, AV, 92). Dans Elsa Triolet, elle dit : « Non, ce n'est pas ça. » Puis, juste avant la fin, la mouette empaillée est apportée à Trigorine, qui de nouveau répète, deux fois : « Je ne me souviens pas » (ET, 120 ; AV, 94). Langage par échos où les reprises font sens. Dans ces histoires d'amours manquées, de littérature manquée, de vies ratées, le rêve de Nina, faire du théâtre, « ne s'accomplira jamais » (ET, 51), « ne se réalisera jamais » (AV, 30). Dans cette sémantique de l'écho – Pavis parle d'une « maladie de la citation » (AV, 125) – il y a une « recherche continue du sens caché » (p. 135), qui est rythme. À quoi avait été sensible Peter Brook : « c'est la construction qui compte, le rythme » (cité AV, 137).

C'est pourquoi Vitez disait : « Aussi me suis-je efforcé de restituer tout ce que je pouvais du *mouvement* de la phrase russe en français jusqu'aux limites de l'étrangeté – limites intangibles, car le texte est transparent, et d'apparence banale : toute version qui le ferait passer pour bizarre ou forcé serait fausse[14]. » Notant le rôle des incises : un texte entrecoupé « d'incises exprimant le doute, l'oubli, l'incertitude [...]. On ne saurait mieux dire que le fond des choses, les mobiles qui nous gouvernent, sont obscurs » *(ibid.)*.

14. *Le Théâtre des idées*, p. 33.

Une poétique du marché des livres a fait que j'ai eu sous la main d'abord la traduction d'Antoine Vitez et celle d'Elsa Triolet[15]. Je me suis essentiellement limité à les confronter, parce que la comparaison me semblait instructive : elle dégage le rapport au rythme, l'oralité comme sens du traduire, chez Vitez. Par quoi seulement traduire, c'est mettre en scène.

Je n'ai pas relevé les ressemblances, parce qu'elles n'enseignaient rien. Je ne me suis attaché qu'aux différences. Dans quelques rares cas, elles sont à l'avantage d'Elsa Triolet. Presque toujours, c'est Antoine Vitez qui parle un langage rythmique, mieux en bouche, mis dans une gestuelle – l'ordre des groupes – qui est celle même du langage de Tchékhov. Paradoxe, puisque Elsa Triolet était née russe.

Et Vitez aimait les manières russes de dire, chez elle, son « comment va la vie[16] ». *Kak ževiótsa*. Sa manière de traduire : « Ainsi l'incidente exquise, dans une réplique de Tchékhov, le *comme on dit* qui coupe le mouvement là où on ne s'y attendait pas. "Toujours, comme on dit, tirée à quatre épingles", déclare Arkadina dans *La Mouette*, et moi si j'avais traduit j'aurais sans doute mis le *comme on dit* après, parce qu'on écrit comme ça. Elsa m'impose un rythme différent du rythme banal, finalement une respiration. »

En effet, au début de l'acte II, Arkadina-Triolet dit : « Et puis je suis toujours correcte comme un Anglais. Toujours, comme on dit, tirée à quatre épingles, toujours habillée et coiffée, toujours *comme il faut* » (ET, 59). Vitez a traduit : « Et puis je suis correcte comme un Anglais. Moi, ma chérie, je suis tirée à quatre épingles, comme on dit, et toujours habillée et coiffée *comme il faut* » (AV, 38).

15. Cherchant ensuite d'autres versions, espérant sans espérer les trouver toutes, j'en ai trouvé quatre, dont aucune ne s'intitule traduction; 1. Adaptation française de Paul Achard, Paris, Librairie théâtrale, 1955; 2. Texte français de Génia Cannac et Georges Perros, dans *Théâtre Complet* I, Gallimard, 1960 (folio, 1993); 3. Texte français de Marguerite Duras, pièce en quatre actes, Gallimard, 1985; 4. Adaptation de Karel Krauss. Cahiers théâtre Louvain, Louvain-la-Neuve, 1988. J'y viendrai brièvement à la fin.

16. *Le Théâtre des idées*, p. 26-27. En 1970.

Le comique de la chose, c'est que la place de l'incise, en russe, n'est pas là où Triolet l'a mise. Mais là où Vitez la met. C'est Triolet qui a déplacé le groupe, et en a profité pour ajouter un *toujours* et enlever *habillée, moi, ma chérie*. Le russe se lit, exactement, avec les pauses aussi de la phrase précédente qu'aucun des deux n'a respectées : « Et puis, je suis correcte, comme un Anglais », et pour la suite, Vitez tient le russe : « Zatém, ja korréktna, kak anglitchánin. Ja, mílaja, deržu sebja v struné, kak govorítsa, i vsegdá odéta i pritchósana *comme il faut* » (p. 21). L'expression *v strune* est plus dure que la française. *Struná*, c'est la corde des instruments à corde : tendue. Mais aussi l'expression est proche d'autres expressions, comme (dans le Dictionnaire de l'Académie, de 1961) *deržat' v strune* (*prostoretchie*, populaire) : *deržat' otchen strógo, suróvo*, tenir très sévèrement.

J'ai observé le premier acte exhaustivement, et n'ai prélevé ensuite dans les trois autres que les exemples qui faisaient suite. Et système. Prenant en compte l'ensemble, bien sûr.

Il y a d'abord un ton, à situer. L'esprit de la satire d'un certain symbolisme contemporain – 1897 – est bien saisi par Vitez, quand Arkadina prononce, à propos de la pièce de son fils : « C'est dans le genre décadent » (AV, 26). Triolet manque le registre littéraire, avec : « C'est une affaire décadente » (ET, 47). Pour « *Eto tchto-to dekadéntskoe* (p. 13) – c'est quelque chose de décadent ». Mais « l'âme collective, universelle, c'est moi… moi… » (ET, 47) est plus proche des termes d'époque, ceux de Gustave le Bon, par exemple, que les mots de Vitez : « L'âme commune, universelle, c'est moi… moi… » (AV, 25), pour « Óbchtchaja mirovája ducha – éto ja… ja… » (p. 13).

Vitez rend peut-être mieux les relations des personnages en mettant, à propos de Nina, le mot de *jeune fille*, là où Triolet avait enfant au féminin : « Lorsque cette enfant parlait de la solitude » (ET, 54), « Quand cette jeune fille parlait de la solitude » (AV, 33), « kogdá eta dévotchka govoríla ob odinótchestve » (p. 18). Contre le sens des mots : *dévotchka*, petite fille ; *dévuchka*, jeune fille. C'est Dorn qui parle. Il a aimé.

La pièce dans la pièce est hyper-symboliste, néo-hamlétique, elle est le révélateur du rapport entre la mère et le fils, de la

destruction du fils par la mère. Il y a l'insaisissable amour, et aussi l'insaisissable de l'écriture, par les deux faux écrivains, le faux qui a réussi, et le faux qui est un raté. Ce que résume, après la représentation interrompue, dans l'acte I, dans un échange de répliques, un effet de nostalgie que Vitez rend mieux : « Arkadina – Comme c'est bien ! / Paulina Andréevna – C'est sur l'autre rive » (AV, 28). Il y a une inégalité de sentiments entre les deux personnages. Triolet sous-traduit et les met sur le même plan : « – C'est beau ! – C'est sur l'autre rive » (ET, 50). Le russe avait bien : « – Kak khorochó ! – Eto na tom beregú. »

Vitez a le ton juste là où Triolet fait plusieurs fois une fausse note. Pour l'interjection, d'un langage vieilli, dit le Dictionnaire de l'Académie de 1961, *fuj*, pour *fu*, Triolet prête à Dorn, quand il s'adresse a Treplev : « Fi ! Comme vous êtes nerveux » (ET, 55). Mais *fi* ! en français exprime « la désapprobation, le dédain, le mépris, le dégoût » (Grand Robert, 1980). Et *fu* exprime, toujours selon l'Académie russe, le reproche *(ukorízna)*, et toutes sorte d'autres sentiments, le dépit *(dosáda)*, le mépris *(prezrénie)*, le dégoût *(otvrachtchénie)*, mais aussi la fatigue, l'impuissance *(ustálosti, iznemoženija)* et même le soulagement, la satisfaction *(oblekhtchénija, udovletvorénija)*. Ouf ! Vitez a mis *oh* ! – « Oh ! comme vous êtes nerveux ! » (AV, 34), pour « Fuj, kakoj nervnyj » (p. 18).

La mère de Treplev est superstitieuse. Vitez garde l'allusion culturelle, avec l'article défini : « elle a peur des trois bougies » (AV, 18), là où Triolet emploie un non référentiel, comme s'il s'agissait de trois bougies quelconques : « elle a peur de trois bougies » (ET, 38) – « boïtsa trjokh svetchéj » (p. 8).

Mais l'essentiel est la question des rythmes, pour « faire voir la force violente des idées [17] ». C'est l'ordre du mouvement. C'est-à-dire des groupes. Dans l'indication scénique du début, en gardant la phrase nominale : « Sur l'estrade, derrière le rideau baissé Iakov avec d'autres ouvriers ; on entend tousser, frapper des coups de marteau » (AV, 13). Elsa Triolet, hors toute contrainte de langue, déplace les groupes : « Sur l'estrade, derrière le rideau

17. Citation de Vitez en épigraphe au *Théâtre des idées*.

baissé, on entend tousser, frapper des coups de marteau : ce sont les ouvriers, Jacov et d'autres » (ET, 33). En russe : « Na estrade za opuchtchónnym zánavesom Jakov i drugie rabótniki ; slychatsa káchel' i stuk – sur l'estrade derrière le rideau baissé Jacov et d'autres ouvriers ; on entend une toux et un coup » (p. 5).

Rythme des groupes – c'est-à-dire maintien de l'ordre des groupes – et registre parlé, chez Vitez. Au tout début, Medvedenko parle : « En théorie, oui, mais dans la pratique c'est autre chose : il y a moi, il y a ma mère, il y a mes deux sœurs et mon petit frère, avec un traitement de vingt-trois roubles. Il faut bien manger et boire ? Et le thé et le sucre, non ? Et le tabac, non ? Allez vous débrouiller avec ça ! » (AV, 14). Chez Elsa Triolet, c'est : « Théoriquement, mais pratiquement : nous sommes, à la maison, ma mère, deux sœurs et un petit frère et moi-même, et je ne touche que vingt-trois roubles. Il faut bien que nous mangions ? Le thé, le sucre, il en faut. Le tabac, il en faut ! Essayez de vous y retourner ! » (ET, 34). Les deux adverbes en *-ment* font du livresque et un faux rythme, par rapport à l'original ; *à la maison* est ajouté, la symétrie insistante est perdue, *et moi-même* est déplacé et le *et* rajouté, *boire* est oublié, *vous y retourner* brouille le sens en mêlant *se retourner* et *s'y retrouver*. Tchékhov écrit : « Eto v teórii, a na práktike vykhodit tak : ja, da mat', da dve sjóstry i brátichka, a žalovanija vsevo 23 rublja. Ved' jest' i pit' nado ? Tcháju i sákharu nado ? Tabáku nado ? Vot tut i vertis' – Ça c'est en théorie, mais dans la pratique, voilà ce que ça donne : moi, puis la mère, puis les deux sœurs et le petit frère, mais mes appointements, en tout 23 roubles. C'est qu'il faut manger et boire ? C'est qu'il faut du thé et du sucre ? C'est qu'il faut du tabac ? Va t'en sortir avec ça. »

Vitez trouve une solution rythmique à un problème lexical. Au début, quand Treplev voit Macha et Medvedenko, il leur dit : « Gospodá, kogdá natchnjótsa, vas pozovút, a tepér' nel'zja zdes'. Ukhodite požaluista – Mesdames et Messieurs, quand ça commencera, on vous appellera, mais maintenant il ne faut pas rester ici. Allez-vous-en s'il vous plaît » (p. 6). Elsa Triolet cumule ajout et suppression : « Pourquoi êtes-vous ici, quand il sera l'heure, on vous appellera. Allez-vous-en, je vous prie » (ET, 35).

Vitez a remplacé Mesdames-et-messieurs, par *écoutez* qui a le même « poids » que *gospoda*. « Écoutez, on vous appellera quand ça commencera, pour le moment il ne faut pas rester ici. Allez-vous-en, je vous en prie » (AV, 16).

Le mouvement – la place des groupes – et le parlé vont ensemble, ou disparaissent ensemble. Arkadina dit à son frère Sorine, comme le soir tombe et qu'il a mal aux jambes, en Triolet : « Tu les traînes comme si elles étaient de bois » (ET, 54). Avec Vitez : « Elles sont en bois, tes jambes, c'est à peine si elles peuvent bouger » (AV, 33). Tchékhov : « Oni u tebja kak derevjánnye, edvá khódjat – C'est comme si tu les avais en bois, c'est à peine si elles marchent. »

Triolet, c'est de l'écrit livresque, là où Vitez parle. Du moins c'est la nuance que je vois à la différence entre *lorsque* et *quand*. Treplev inspecte l'estrade : « Nous allons lever le rideau à huit heures et demie juste, lorsque se lèvera la lune », dit Elsa Triolet (ET, 36). Vitez : « On ouvrira le rideau à huit heures et demie précises, quand la lune se lèvera » (AV, 17) – Kogdá vzojdjót luná.

Le rythme de position compte plus chez Vitez que le sens du mot, ou plutôt ce rythme contient le sens plus que l'acception des composants. Quand Sorine raconte ses déboires à la campagne, il commence par : « Vot istórija, nikogda v derévne ja ne žil, kak khotél – voilà l'histoire, jamais à la campagne je n'ai vécu comme j'ai voulu » (p. 6). Triolet : « Drôle d'histoire, jamais je n'ai pu vivre à mon idée à la campagne » (ET, 36). Elle déplace les groupes. Vitez : « C'est un monde, jamais je n'ai pu vivre à la campagne comme je voulais » (AV, 16).

Le parlé. Dorn dit : « C'est ça, l'idéalisme » (AV, 23). Ce que Triolet a perdu avec : « C'est de l'idéalisme » (ET, 44). La symétrie dans la reprise par Paulina, « Ça aussi, c'est l'idéalisme? » est défaite chez Triolet dans « Est-ce aussi par idéalisme? » Pour « Eto – idealizm », « Eto tože idealizm ».

Vitez est bref, là où Triolet rallonge, inutilement. Dorn déclare à Treplev : « Vy znáete » (p. 19). Vitez, exactement : « Vous savez » (AV, 34). Elle : « Je vais vous dire une chose » (ET, 55). Il attrape le dicton « un ange passe » (AV, 32), pour « tikhij angel proletel » p. 17, « un ange est passé en silence ». Elsa

Triolet, de peu, le manque, avec : « Un ange qui passe » (ET, 53). Le rythme du parlé n'a pas peur des répétitions, au contraire. Pour « svéžo, naïvno » (p. 18), Vitez dit : « C'est frais, c'est naïf » (AV, 33). Elsa Triolet, en évitant une répétition, perd le rythme avec le parlé : « C'est frais, naïf » (ET, 55).

Rythme de mot, c'est toujours un rythme-syntaxe. Chez Vitez, Paulina Andréevna dit à Dorn, à propos de Irina Nikolaievna Arkadina, la mère-actrice : « Avouez-le, elle vous plaît » (AV, 23). Triolet : « Avouez qu'elle vous plaît » (ET, 43). C'est Vitez qui garde la démarcation, donc l'intensité sémantique, de Tchékhov : « Priznájtes', ona vam nrávitsa » (p. 11).

Il garde la phrase nominale, qui fait une syntaxe de pause. Arkadina, en parlant de Nina : « Une fille malheureuse, au fond » (AV, 32). Elsa Triolet inverse les groupes et remplace la phrase nominale par une phrase verbale – elle conventionnalise : « Au fond, cette petite est malheureuse » (ET, 53). En premier, Tchékhov a mis *malheureuse*, « Nechtchástnaja dévuchka v súchtchnosti » (p. 17) – une malheureuse jeune fille au fond.

Rythme veut dire sémantique de position. Et plutôt même que de sémantique, il faudrait parler du mode de signifier, car on pourrait dire que le sens revient au même, mais la manière dont il est donné fait la valeur, dont le mépris du rythme montre qu'on y est insensible. C'est la différence entre « Oui. C'est Zaretchnaïa qui joue » (AV, 14) et « Oui. Avec la participation de Zaretchnaïa » (ET, 34). Verbe concret chez Vitez, nom abstrait chez Triolet. Pour « Da. Igrat' búdet Zarétchnaja » – oui, c'est Zaretchnaïa qui va jouer.

Le rythme, c'est aussi le rythme des répétitions. Vitez critique « certains traducteurs » qui, « pour que la scène coure plus vite, accélèrent le dialogue, suppriment les redondances, les conjonctions de coordination, rabotent les mots majestueux. J'aurai fait tout le contraire. Il faut restituer la rigidité, la lourdeur native du texte. L'élégance de Tchékhov n'est pas dans le *poli* du langage[18] ».

Tchékhov dit « Kto ja? Tchto ja? » (p. 8). Triolet : « Qui, qu'est-ce que je suis? » (ET, 39). Vitez : « Qui suis-je? Que

18. En 1984, dans *Le Théâtre des idées*, p. 33.

suis-je ? » (AV, 19). Là où Tchékhov a une répétition, il y a une répétition chez Vitez. Pas chez elle : « no on uže znamenit i syt, syt po górlo (p. 9) – mais il est déjà célèbre et comblé, comblé jusqu'à la gorge » (AV, 20), non « et il est déjà célèbre et repu » (ET, 40). Ou « le ciel est rouge, la lune se lève, j'ai poussé le cheval, j'ai poussé le cheval » (AV, 20). Deux fois. Triolet, une fois : « Le ciel est rouge, la lune se lève, j'ai poussé mon cheval tant que j'ai pu » (ET, 40-41). En russe : « Krásnoe nébo, uže natchináet voskhodít' luna, i ja gnalá lóchad', gnalà » (p. 9) – le ciel est rouge, déjà commence à sortir la lune, et j'ai poussé le cheval, j'ai poussé.

Vitez maintient les couplages. Arkadina dit de son fils : « qu'il écrive comme il veut et comme il peut, mais qu'il me laisse en paix ! » (AV, 28). Elle ne dit plus la même chose chez Triolet : « Qu'il écrive comme il peut, mais qu'il me laisse tranquille, moi » (ET, 50). Où l'ajout gratuit de la forme tonique finale du pronom ne compense pas la réduction du texte : « Pust' on píchet kak khótchet i kak móžet, tó l'ko pust' ostávit menja v pokóe » (p. 15).

Trois fois le même mot chez Tchékhov, trois fois chez Vitez : « toutes les vies, toutes les vies, toutes les vies » (AV, 25), « vse žizni, vse žizni, vse žizni » (p. 13). Deux fois chez Triolet : « toutes les vies, toutes les vies » (ET, 46). Le cumul des occurrences fait que le système du texte est perdu en Triolet, sa cohérence est tenue chez Vitez. Et tout de suite après ce trois, le style parodique de la pièce fait un trois fois trois. Cette fois, Elsa Triolet le garde. Mais la syntaxe n'est pas la même chez Vitez et chez elle. En fait, la répétition est manquée, le rythme est faussé, dans « Il fait froid, froid, froid. Vide, vide, vide. Terrible, terrible, terrible » (ET, 46). Vitez a mis des phrases nominales : « Le froid, le froid, le froid. Le vide, le vide, le vide. La peur, la peur, la peur » (AV, 25). Et c'est réussi, pour « Khólodno, khólodno, khólodno. Pústo, pústo, pústo. Stráchno, stráchno, stráchno » (p. 13).

L'idéalisation du passé, des bonheurs de l'autre rive, tout ce climat est plus présent chez Vitez que dans Triolet puisqu'il tient à des effets de rythme : la répétition maintenue du mot *roman*, au lieu qu'Elsa Triolet résume et substitue une notion à une sensation. Le texte dit : « Pómnju, smekh, chum, strel'bá, i vsjo

romány, romány… – et toujours des romans, des romans » (p. 16). Elsa Triolet : « Je me rappelle, les rires, le bruit, les coups de feu, et des histoires d'amour sans fin… » (ET, 50-51). Vitez : « Je me souviens, les rires, le bruit, les coups de feu, et tous ces romans d'amour, tous ces romans… » (AV, 30).

C'est le climat affectif. Dorn, à Treplev, désespéré, et qui veut suivre Nina qui est partie : « Mais, mais, mais, mon cher… il ne faut pas… Ce n'est pas bon » (AV, 35). Abrégé dans : « Allons, allons, mon vieux… assez… Ce n'est pas bien » (ET, 56) – « No, no, no, mílyj… nel'zja tak… Nekhorochó » (p. 19). Mais ce n'est pas toujours un trois[19]. Parfois le redoublement fait partie du dire. Quand Macha avoue à Dorn qu'elle aime Treplev : « Personne, personne ne connaît mes souffrances » (AV, 35-36), « Nikto, nikto ne znaet mojikh stradanij ! » (p. 20). Une fois seulement chez Triolet : « Personne ne sait combien j'ai mal » (ET, 57).

La force est aussi dans l'exactitude d'un mot. Sorine dit : « je vis un cauchemar » (AV, 16). Ce qu'affaiblit Triolet : « j'ai des cauchemars » (ET, 35), pour « ispytyvaju kochmar » (p. 6).

Et au moins ne pas oublier des mots : « souvent je regrette » (AV, 19), « byvaet žal' » (p. 8), « je regrette » (ET, 39). Ni oublier des propositions entières : « Il faut représenter la vie non pas telle qu'elle est, et non pas telle qu'elle doit être, mais telle qu'elle apparaît dans les rêves » (AV, 22). Traduction exacte pour « Nado izobražát' žizn' ne takoju, kak ona est', i ne takoju, kak dolžna byt', a takoju, kak ona predstavljaetsa v metchtakh » (p. 11). Y compris le pluriel de *rêve*. Elsa Triolet a supprimé le deuxième membre : « Il faut représenter la vie non pas telle qu'elle est, mais telle qu'on la voit en rêve » (ET, 43).

Vitez rend l'exaltation des surenchères verbales. Nina, qui admire l'écrivain célèbre, dit : « Comme ses récits sont merveilleux ! » (AV, 22). Triolet, seulement : « Comme ses récits sont beaux » (ET, 42). En russe : « kakije u nevo tchudésnyje rasskazy ! – Comme il y a chez lui de merveilleux récits ». Ou le concret du texte : « Moins fort. On vient » (AV, 24). Triolet : « Attention.

19. Sophie Laffitte écrit : « L'habituelle construction de cette phrase lyrique est en trois membres », *Tchékhov par lui-même*, p. 108.

On vient (ET, 44) – Tiche. Idut » (p. 12). Exactement : « Plus bas. On vient. » Là où il est attentif, elle fait une omission. Treplev dit : « Tchérez minútu. Prochú terpénija (p. 12) – Dans une minute. Un peu de patience » (AV, 24). Qui était chez elle : « Dans un instant » (ET, 45).

C'est toute la fragilité des termes de valeur : « La soirée est si belle ! [...] Comme c'est bien ! » (AV, 28). Inversion, indifférentiation dans : « La soirée est si bonne ! [...] C'est beau » (ET, 50), pour « Vétcher takój slávnyj ! [...] kak khorochó ! » (p. 15), où *slávnyj*, comme superlatif de *bon* a la nuance aussi de mémorable, d'inoubliable (de *slava*, la gloire).

C'est la cohérence de l'exactitude, dont tous les détails sont des valeurs de l'ensemble, chez Vitez : « J'entends le chien qui recommence à hurler » (AV, 33). Pour la cohérence de l'inattention : « Écoutez : le chien commence à hurler » (ET, 18). En russe : « Ja slychu, opjat' vóet sobáka – J'entends, il y a encore le chien qui hurle » (p. 18).

La force passe aussi par les valeurs grammaticales, autant que par celles des mots. C'est l'effet de l'article *le*, article de l'universel, dans : « car l'œuvre d'art doit nécessairement exprimer une grande pensée » (AV, 34). Elsa Triolet avait choisi l'article qui particularise, plus faible, là où le russe ne grammaticalise pas, n'ayant pas d'article : « parce qu'une œuvre d'art doit exprimer une grande idée » (ET, 55). Elle effaçait aussi l'adverbe d'insistance *nécessairement* : « potomu tchto khudóžestvennoe proizvedénije nepreménno dolžno vyražat' kakuju-nibud' bol'chúju mysl' » (p. 18). Où le russe pèse davantage sur l'indéfini d'*une* grande pensée : *au moins* une grande pensée. Et *mysl'* est bien une *pensée*, non une *idée*.

Vitez a un sentiment des mots plus juste. Elle traduisait : « Oh ! lac enchanteur ! » (ET, 57). Lui : « Ô, lac enchanté ! » (AV, 36). Et « o, koldovskóe ózero ! » (p. 20) est bien *ensorcelé*, marqué d'un sortilège.

Tous les moyens pour affaiblir : un conditionnel au lieu de l'indicatif. Arkadina dit de Nina « que maintenant cette enfant ne possède plus rien, parce que le père aurait déjà fait un testament en faveur de sa seconde femme » (ET, 53). Vitez garde le

texte : « et à présent la petite reste sans rien, parce que le père a déjà fait un testament en faveur de sa seconde femme » (AV, 32) – « i tepér' eta dévotchka ostalás' ni s tchem, tak kak otéts jejó uže zavechtchál vsjo svojéj vtoroj žené (p. 17) – et maintenant cette jeune fille est restée sans rien, parce que son père a déjà tout légué à sa deuxième femme ».

Il suffit d'un mot de négation oublié pour effacer le rapport au temps, chez Triolet. Macha dit, selon elle : « Quand on ne sait quoi dire, on dit : jeunesse, jeunesse » (ET, 56). Mais Tchékhov avait écrit : « Kogda nétchevo ból'che skazát', to govorját : mólodost', mólodost' » (p. 19). Que Vitez rend exactement : « Quand on n'a plus rien à dire, on dit : jeunesse, jeunesse… » (AV, 35).

Après le premier acte, je retiens seulement quelques prises significatives. Pour permettre de saisir l'ensemble, mais en passant plus vite. Acte II, c'est la distinction entre *joyeuse, gaie, heureuse* : Sorine dit « Oui ? Nous sommes joyeuse ? Nous sommes gaie, aujourd'hui, à la fin des fins ? » Et Nina répond : « Je suis heureuse » (AV, 39). Chez Elsa Triolet, c'est trois fois *heureuse* : « Oui ? Nous sommes heureuse ? Nous sommes enfin heureuse aujourd'hui ? – Je suis heureuse ! » (ET, 60). Chez Tchékhov : « Da ? U nas rádost' ? My sevódnja vesjóly, v kontsé kontsóv ? […] Ja stchástliva ! » (p. 22).

Fin de l'acte III. Triolet : « le temps passe » (ET, 93), Vitez : « Notre temps passe » (AV, 70). Ce que disait Tchékhov : « Vrémja nache ukhodit » (p. 43).

Mais nul n'est parfait. Une fois, sauf erreur, il y a une sous-traduction chez Vitez. Arkadina, après la représentation, dit à Nina, « avec une voix si merveilleuse – s takím tchúdnym gólosom (Triolet : « avec une si belle voix ») – nel'zjá, gréchno sidét' v derévne ». Vitez : « c'est criminel de rester à la campagne » (AV, 30). Oubliant *nel'zja*, « il ne faut pas », qu'Elsa Triolet a gardé : « ce n'est pas permis, c'est criminel de s'enterrer à la campagne » (ET, 51). Où *sidet'* comportait une idée de prison plutôt.

Parfois, le mot russe en dit plus qu'aucune des deux versions. La mère, irritée après la pièce de son fils et la scène qu'ils se font, le traite de « kapríznyj, samoljubívyj mal'tchik » (p. 15). Pour Elsa Triolet, « Ce n'est qu'un gamin capricieux et orgueilleux »

(ET, 49). Pour Vitez, « C'est un gamin capricieux, prétentieux » (AV, 28). Mais ni *prétentieux* ni *orgueilleux* ne rendent *samoljubívyj*, « qui s'aime soi-même », terme freudien avant Freud, car il désigne l'auto-érotisme qui mène ensuite le personnage au suicide.

Il arrive aussi qu'aucun des deux traducteurs ne rende vraiment la répétition du texte : « C'est une vie si dure, très dure ! » (ET, 50), « C'est une vie dure, très dure » (AV, 28). Pour « Trúdno, trúdno živjotsa – c'est dur, c'est dur de vivre » (p. 15).

Une seule inconsistance, chez Vitez : *diable*, traité comme un nom propre, sans article, puis comme un nom commun : « le père de la matière éternelle, Diable » (AV, 26), là où Triolet avait, mais en déplaçant les groupes : « le diable, le père de la matière éternelle » (ET, 47), pour « otéts vétchnoj matérii, d'javol » (p. 13). Puis deux autres fois dans le même monologue, Vitez traduit : « dans la lutte opiniâtre et cruelle avec Diable, [...] mon puissant adversaire, Diable ». Mais Triolet, normalement : « dans la lutte opiniâtre et cruelle contre le diable [...] mon puissant ennemi, le diable » (ET, 47, 48). Mais plus loin, Vitez dit : « C'est devant le diable que le Docteur a ôté son chapeau » (AV, 27) et « quand les yeux rouges du diable sont apparus » (AV, 33), « kogda pokazális' krasnyje glaza d'jávola » (p. 18).

Puis un problème curieux. Il n'est pas de traduction, mais je le retiens, et le maintiens, parce qu'il touche au texte traduit. Et complète la confrontation d'Antoine Vitez et d'Elsa Triolet. Mésaventure d'un traducteur. Au début, avant la pièce dans la pièce, Treplev dit à Sorine que sa sœur est jalouse « parce que ce n'est pas elle qui joue, mais Zaretchnaïa » (ET, 37 = AV, 17). Et Vitez prévient, en tête de sa traduction, qu'il traduit « certaines variantes signalées dans l'édition des *Œuvres Complètes* de Tchékhov en trente tomes parue à Moscou en 1978. / Ces variantes sont généralement antérieures au texte couramment connu, qui – dans presque tous les cas – donne des événements du récit un sens moins net, plus ambigu ou équivoque ; sans doute l'auteur a-t-il été soucieux, lors de la rédaction définitive de l'œuvre, de n'en jamais clore le sens » (AV, 6).

Or l'édition en question imprime à cet endroit dans le texte : « potomú tchto jejo belletrístu možet ponrávitsja Zarétchnaja »

(p. 7). Ce que Vitez traduit en note, comme variante : « parce que son homme de lettres pourrait s'intéresser à Zaretchnaïa » (AV, 155). Mais en russe la femme est le sujet. La *mouette* est le sujet. La variante dit plutôt : « parce que Zaretchnaïa pourrait plaire à son homme de lettres ». Or l'édition russe a rétabli dans le texte les passages modifiés par la censure en 1896, et cité en note la version imposée par la censure. En réinsérant dans le texte la variante – *ce n'est pas elle qui joue, mais Zaretchnaïa*, il me semble que Vitez s'est trompé et a remis, pensant faire le contraire, le texte censuré pour le texte initial. La phrase reléguée en note par Vitez en dit plus, pour la jalousie de la mère-actrice.

Même inversion pour une deuxième variante. Le texte corrigé de l'édition russe a – c'est Treplev qui parle de sa mère – « no ona kúrit, p'jot, otkryto živjót s etim belletristom » (p. 8). Vitez l'a remis en variante parmi les notes : « mais elle fume, elle boit, elle vit ouvertement avec cet homme de lettres » (AV, 155). Et dans le texte il a traduit : « mais elle mène une vie sans queue ni tête, elle ne s'occupe que de cet homme de lettres » (AV, 19), qui est là pour le texte manifestement édulcoré par la censure : « no ona vedjot bestolkóvuju žizn', vetchno nósitsa s étim bellestristom » (p. 356). Ce que traduisait Elsa Triolet : « mais elle mène une vie sans queue ni tête, et ne s'occupe que de ce littérateur » (ET, 39). En 1954, elle n'avait pas l'édition critique. Dans tous les cas (il y en a huit) où l'édition critique signale des variantes, Vitez a remis en note ce qu'elle mettait dans le texte. Ce qui rapproche sa traduction plus d'Elsa Triolet que de Tchékhov.

Curieusement, il y a une même lacune dans les deux. Après le baiser de Treplev et de Nina, quand Iakov, « homme de peine », arrive, Treplev et lui se disent deux répliques qui ont sauté. Iakov (derrière l'estrade) : « Tótchno tak » (p. 10), « Pour vous servir » (ET, 42), « Oui, monsieur » (AV, 22). Ici Treplev lui dit : « Stanovítes' po mestám. Porá. Luná voskhódit? – Restez où vous êtes. C'est l'heure. La lune se lève? » – (p. 10), et Iakov répond : « Tótchno tak ». Ensuite Treplev demande après l'alcool.

Rarement, Vitez est plus faible. Vers la fin de l'acte IV, la morale de Nina, pour lui : « ce qui compte n'est pas la gloire, pas l'éclat, pas ce à quoi je rêvais, mais savoir patienter » (AV, 93).

Selon Elsa Triolet, elle disait : « l'essentiel, ce n'est ni la gloire, ni l'éclat ni tout ce à quoi j'ai rêvé, mais de savoir supporter (ET, 118) – glávnoe ne sláva, ne blesk, ne to, o tchom ja metchtála, a uménie terpét' » (p. 58), et *terpét'* est le mot de la *passion*, au sens de la souffrance (la Passion du Christ), plus que de la patience. *Patienter* est faible. *Supporter* est plus russe. C'est endurer, souffrir et porter la souffrance. Subir, mais d'une passivité active.

Une fois, Vitez allonge. Pour le mot récurrent de Nina, « Je suis une mouette… Non ce n'est pas ce que je veux dire », deux fois (AV, 90, 92), Triolet est plus près du texte : « Je suis une mouette… Non, ce n'est pas ça » (ET, 115, 117) – « Ja – tchajka… Net, ne to » (p. 57,58). Rarement elle a le mot plus juste que Vitez. Après la pièce de Treplev, Arkadina dit que « ce n'était pas du tout pour plaisanter, mais pour faire une manifestation » (ET, 49) ; Vitez : « Non pas pour une plaisanterie mais pour une démonstration (AV, 27) – ne dlja chútki, a dlja demonstrátsii » (p. 15). C'est même presque un manifeste.

Rarement, Elsa Triolet est plus brève. « Moi, mon vieux, la campagne, ça ne me va pas » (ET, 35), pour « Moi, mon ami, à la campagne, il y a quelque chose qui ne me convient pas » (AV, 15-16). Sorine, acte I, dit : « Mne, brat, v derévne kak-to ne tovo… – Moi, frère, la campagne, ça n'est pas ça ». Avantage pour elle encore de la brièveté dans : « si bien que dès le premier jour je n'avais qu'une idée, fuir » (ET, 36) ; Vitez : « que dès le premier jour j'avais envie de me sauver ». En russe, c'est la force de l'interjection familière, et du monosyllabe, *von* : « tchto už s pérvovo dnja khótchetsa von ».

Mais la plupart des fois, c'est Vitez qui a le rendu familier, concret, bref. Sorine conclut sa relation aux champs : « Khótchech – ne khótchech, živi… » (p. 7). Triolet : « Que cela me plaise ou non, il me faut rester ici » (ET, 36) ; Vitez : « Bon gré mal gré, il faut rester là… » (AV, 16). Rythmiquement (et ne plus dire « mot à mot ») : « Tu veux – tu ne veux pas, vis… ».

Une fois c'est Elsa Triolet qui maintient une triple répétition, que Vitez abrège : « lorsqu'on me sert les mille variations de toujours la même chose, la même chose, la même chose – alors je me sauve, je me sauve » (ET, 38). Chez Vitez : « quand on me

ressert toujours la même chose sous mille variations, toujours la même chose, eh bien je m'enfuis, je m'enfuis… » (AV, 19). Sous-traduction, et déplacement. Le texte dit : « kogda v tysjatche variátsij mne podnósjat vsjo odno i tože, odno i tože, odno i tože, – to ja begu i begu : quand en mille variations on m'apporte toujours la même chose, la même chose, la même chose, – alors je cours et je cours » (p. 8). Mais aussitôt après, c'est Vitez de nouveau qui tient le mouvement du texte. Treplev dit : « Il faut de nouvelles formes. De nouvelles formes, oui » (AV, 19). À travers Triolet : « Il faut des formes nouvelles, il les faut… » (ET, 39). Le personnage-manifeste se répétait : « Nužny nóvyje fórmy. nóvyje fórmy nužny – Il faut des formes nouvelles. C'est des formes nouvelles qu'il faut ».

Dans deux cas, et coup sur coup, il semble que Vitez ait suivi la traduction d'Elsa Triolet, alors que le texte dit autrement. Arkadina, après la représentation, évoque le passé et dit, en parlant de Dorn, « i tepér' on otcharovátelen, no togdá byl neotrazím » (p. 16) – et maintenant il est plein de charme, mais alors il était irrésistible. Elsa Triolet : « Il est toujours charmant, mais à l'époque, il était irrésistible » (ET, 51) ; Vitez : « Il est toujours plein de *charme*, mais à cette époque il était irrésistible » (AV, 30). Avec une note à *charme* : « en français dans le texte », qui ne correspond à rien. Tout de suite après, « Odnáko menja natchinájet mutchít' sóvest' – Cependant ma conscience commence à me tourmenter » et Triolet dit : « Ah, voilà que je commence à avoir des remords » (ET, 51), et Vitez : « Allons, je commence à avoir des remords » (AV, 30). Mais dès la phrase suivante, elle recommence à inverser l'ordre des groupes, et change l'interrogative en exclamative : « Mon pauvre petit, je lui ai fait mal! » (ET, 51), pour « Za tchto ja obídela mojevó bédnovo mál'tchika? » que rend bien Vitez : « Pour quoi ai-je blessé mon pauvre petit garçon? » (AV, 30).

Il n'y a guère que le tutoiement proverbial russe qu'elle a gardé et que n'a pas gardé Vitez : « elle te débitera tout Nekrassov par cœur » (ET, 37), « elle vous récitera tout Nekrassov par cœur » (AV, 18) – « otkhvátit tebé vsevó Nekrásova naizúst » (p. 7). Et « mais essaie de lui demander de te prêter de l'argent,

elle se mettra à pleurnicher » (ET, 398) ; Vitez : « Mais dès qu'on veut lui emprunter de l'argent, elle se met à pleurer » (AV, 18), plus court. Le texte dit : « A poprosí u nejo vzajmy, ona stánet plákat' (p. 8) – Mais demande-lui un prêt, elle se met à pleurer ».

Elsa Triolet souvent en rajoute, ce que ne fait pas Vitez. Dans : « Mais que puis-je faire pour vous, mon enfant? » (ET, 57), *pour vous* est ajouté, le texte a seulement : « No tchto že ja mogu sdélat', ditjá mojó (p. 20) – Mais que puis-je faire, mon enfant? » (AV, 36). Elle force, inutilement : la grange de Chamraev « est bourrée de millet » (ET, 54). Vitez garde le ton du texte : « Tam u menja proso (p. 18) – c'est là que je garde mon millet » (AV, 33).

Pour terminer, je prends trois exemples de détextualisation chez Elsa Triolet, où chaque fois Antoine Vitez dit le climat – la poétique – du texte.

Le premier est banal mais précisément, en même temps, il énonce le théâtral lui-même dans la pièce, le théâtre dans le théâtre. C'est le simple « gospodá, natchálo » (p. 12). On a vu qu'une première fois Vitez avait trouvé un équivalent rythmique, avec « écoutez » (AV, 16) – côté Triolet, escamotage – cette fois elle traduit, mais elle fausse l'expression reçue, en disant « Messieurs, mesdames, nous commençons » (ET, 46). Chacun sait que la coutume inverse les termes. Vitez traduit : « Mesdames, messieurs, on commence » (AV, 25), où même le *on commence* est meilleur, rythmiquement, banalement. Il y a deux autres occurrences, et chaque fois Elsa Triolet supprime cet appel au public, cette nomination du public, en quoi elle gomme cet aspect de la comédie : « Vous entendez, mesdames et messieurs, on chante? » (AV, 28), « slychite, gospoda, pojut? » (p. 15). Elsa Triolet : « Vous entendez, on chante... » (ET, 50). Et après le spectacle, Sorine dit, d'après elle : « Allons, si on rentrait nous aussi, il fait humide » (ET, 54) ; mais dans Vitez : « Si nous y allions, mesdames et messieurs, nous aussi? Il commence à faire humide » (AV, 32-33). Et Tchékhov a écrit : « Pojdjómte-ka, gospodá, i my, a to stanóvitsa syro » (p. 18). Ce qu'a exactement rendu Vitez – sauf pour la particule *a to*, « car », absente comme mot, mais transposée dans l'introduction de l'interrogatif.

Le deuxième exemple de textualisation et de détextualisation,

à travers toute la comédie, est une question de concordance, sur un mot en apparence anodin, mais récurrent, et symbolique, dans la pièce. C'est, huit fois, le mot « bêtises », *pustjaki*. Et Vitez est là, chaque fois. Et Elsa Triolet a trouvé huit manières d'être absente : deux omissions, et six modulations sémantiques. *Pustjaki* devient successivement : « Cela n'a rien à voir », « cela ne joue aucun rôle », « mais si », « des mots », « ne t'en fais pas », « ce n'est pas grave ».

Or c'est le mot de la vanité, du vide. De l'atténuation pour l'irrémédiable, l'amour non partagé, l'âge. Un mot-valeur, capital dans la poétique du texte. Il est donc grave de ne pas l'entendre.

Macha commence, en répondant à l'amour de Medvedenko : « Des bêtises » (AV, 14), « Cela n'a rien à voir » (ET, 34) – contre-sens local. Puis Dorn vient de dire : j'ai cinquante-cinq ans, et il aime, Paulina répond : « Pustjaki, dlja mužtchiny éto ne stárost' » (p. 11); Triolet : « Cinquante-cinq ans n'est pas un âge pour un homme » (ET, 43) ; mais Vitez : « Des bêtises ; pour un homme ce n'est pas vieux » (AV, 23). Acte II, Sorine, qui a soixante ans mais qui veut vivre, Medvedenko lui dit d'arrêter de fumer, il répond : « Des bêtises. Dorn. – Non, pas des bêtises » (AV, 40). Ce qui se disait, chez Elsa Triolet, sous la forme : « Sorine. – Cela ne joue aucun rôle. Dorn – Mais si » (ET, 62). Un peu plus loin, Sorine vient de dire, il s'agit de Macha : « La pauvre petite n'a pas de bonheur personnel », et Dorn réplique : « Des bêtises, Votre Excellence » (AV, 42). Elsa Triolet : « Des mots, Excellence » (ET, 63). Or, ici Vitez a spécialement montré le sens qu'il avait de la poétique – c'est-à-dire de la cohérence, de la systématicité interne – du texte, car Tchékhov n'avait pas mis *pustjaki*, mais *Pustoje* (p. 24), du vent, du vide, et c'est le lien même, le sens de la vanité, que Vitez a traduit, plus que le mot.

Acte IV, Macha s'est mariée, à celui qui l'aimait et qu'elle n'aimait pas, et comme il veut rentrer pour garder l'enfant, elle lui dit : « Des bêtises. Matriona le fera manger » (AV, 74). Exactement le texte : « Pustjaki. Evo Matrióna pokórmit » (p. 45). Triolet brodait : « Ne t'en fais pas. Matriona lui donnera à manger » (ET, 97). Un peu plus loin, la même Macha, rejetant

la pitié de Paulina Andreevna : « Tout ça, c'est des sottises. L'amour sans espoir, ce n'est que dans les romans. Des bêtises. Surtout il ne faut pas se laisser aller. » Et à sa réplique suivante, elle conclut : « en un mois je l'aurai oublié. Des bêtises tout ça » (AV, 76). Où Vitez n'a pas négligé de distinguer, puisqu'elle dit deux mots différents, *glúposti*, « sottises » et *pustjaki* : « Vsjo gluposti. Beznadéžnaja ljubov' – eto tol'ko v románakh. Pustjaki vsjo eto » (p. 47). Quant à Elsa Triolet, elle a pris *bêtises* pour traduire *gluposti*, ce qui en soi-même serait possible, mais du coup elle a confirmé qu'elle n'avait pas vu la concordance – c'est-à-dire le serré du texte de Tchékhov : « Ne dites pas de bêtises. L'amour malheureux n'existe que dans les romans » (ET, 99). Ici elle laisse tomber le mot *pustjaki*, et enchaîne : « Il s'agit de ne pas se laisser aller [...] Ce n'est pas grave, tout ça » (ET, 100).

Dernier exemple, pour la cohérence et le sens même de la comédie, chez Tchékhov, une fois de plus un petit mot de rien qui dit tout, précisément le mot *tout*. Où se distance définitivement Vitez, dans le rythme du texte, d'Elsa Triolet, qui disparaît dans le comique involontaire d'une espèce de traductionnisme, est-ce un russisme ? mais cette fois avec constance. Mot-valeur, puisque c'est un mot qui résume en lui toute l'impossibilité de dire, de continuer. Et si *pustjaki* était le mot du vide, du rien, *vsjo* est le mot qui dit « tout », et qui du coup ne dit rien. Le contraire est le même. Équivalence profonde du *tout* et du *rien*. Onze fois en tout, sauf erreur, dans *La Mouette*.

Dix fois, Elsa Triolet a traduit ce *tout* par « ainsi de suite », une fois elle n'a pas traduit. Vitez en a laissé échapper un.

Le premier. Sorine faisant le bilan de sa vie, Elsa Triolet lui faisait dire : « Même quand j'étais jeune, j'avais déjà le physique d'un alcoolique, et ainsi de suite » (ET, 37). Vitez résume un peu : « Même dans ma jeunesse, j'avais cette allure-là : l'air d'un ivrogne » (AV, 17). L'ivrogne ne finit pas ses phrases, et sa phrase justement se terminait sur le mot qui ramasse l'impossibilité de finir la phrase : « U menja i v mólodosti bylà takája naružnost', búdto ja zapójem pil i vsjo » (p. 7). Je dirais : « Moi, même dans ma jeunesse j'avais une allure, comme si j'avais bu et bu et tout. »

Sorine, à Treplev : « Tu te figures que ta pièce ne plaît pas à ta

mère, et tu t'énerves, et voilà tout » (AV, 18). Pour Triolet : « Tu t'imagines que ta pièce ne plaît pas à ta mère, et tu es déjà tout retourné, et ainsi de suite » (ET, 38). Tchékhov écrit : « Ty voobrazil, tchto tvoja pjesa ne nrávitsa máteri, i uže volnujechsja i vsjo » (p. 8). Je traduis : « Tu t'es imaginé que ta pièce ne plaît pas à ta mère, et déjà tu te tourmentes et tout. »

Sorine, pour couper court à des trémolos : « J'y vais, et ainsi de suite » (ET, 41), « J'y vais, et voilà tout » (AV, 21), « ja skhožu i vsjo » (p. 10). Sorine veut retenir Nina : « Restez encore une heure, et ainsi de suite » (ET, 53), « Restez une heure, et voilà tout » (AV, 32) – « ostan'tes' na odin tchas i vsjo (p. 17) – restez une heure et c'est tout ».

Acte II, Sorine : « moi je veux vivre, c'est pourquoi je bois du xérès et je fume des cigares après le repas, et voilà tout. Et voilà tout » (AV, 42). Elsa Triolet : « et ainsi de suite. Et ainsi de suite » (ET, 63). Tchékhov variait la fin : « ja že khotchu žit' i potomu p'ju za obédom khéres i kurju sigary i vsjo. Vot i vsjo » (p. 24). Je traduis : « mais moi je veux vivre et c'est pourquoi je bois après le repas du xérès et je fume des cigares et tout. Voilà tout ».

Quelques répliques plus loin, Sorine résume sa vie en ville : « il y a le téléphone… dans la rue les fiacres, et voilà tout… » (AV, 43). Triolet, toujours : « le téléphone… dans la rue, des fiacres… et ainsi de suite (ET, 64) – telefon… na úlitse izvóžtchiki i vsjo… » (p. 24) – le téléphone… dans la rue des fiacres et tout.

Puis un passage où le mot est redoublé. Sorine, acte III : « J'ai la tête qui tourne. *(Il s'accoude à la table.)* Je me sens mal et voilà tout. » Et à sa réplique suivante : « Ce n'est rien, ce n'est rien… *(Il sourit et boit de l'eau.)* C'est déjà fini… et voilà tout » (AV, 61). Elsa Triolet disait : « Le vertige. *(Il s'accroche à la table.)* Je me sens mal, et ainsi de suite. […] Ce n'est rien ce n'est rien… *(Il sourit et boit de l'eau.)* C'est fini… et ainsi de suite » (ET, 84). L'expression est si inappropriée à la situation qu'elle touche au comble du ridicule.

Le texte russe est plus sobre et plus fort. Sorine ne *s'accoude* pas, ne *s'accroche* pas, il se *tient* à la table (Déržitsa za stol). Sorine dit : « Mne durno i vsjo » (p. 36) – j'ai mal au cœur et tout. Puis, « Nitchevó, nitchevó… […] Uže prochló… i vsjo… » (p. 37).

Phrase-équation, par ses deux masses égales, 3-3, 4-2. Ses quatre groupes en écho, en /o/, et son opposition qui égalise littéralement *rien* et *tout*. Je traduis : « Ce n'est rien, ce n'est rien… C'est du passé… et tout. »

Enfin, dans un moment d'auto-dérision, Sorine se donne lui-même comme sujet d'une nouvelle : « "Et voilà, et voilà tout, et c'est-à-dire, et par exemple"… et puis je finis ma vie à la campagne, et voilà tout » (AV, 78). Elsa Triolet : « "Et ainsi de suite, comment dirais-je, pour ne pas dire"… […] et me voilà, terminant ma vie à la campagne » (ET, 102). En russe : « "i vsjo i vsjo takoe, tovo, ne tovo" […] i vot kontchaju svoju žizn' v derevne, i vsjo » (p. 48). Je traduis : « "et tout et tout pareil, et comme ci, et comme ça" […] et voilà je finis ma vie à la campagne, et tout ».

Je serai bref pour les quatre autres versions de *La Mouette*. D'autant qu'elles se donnent pour des adaptations, non des traductions : « texte français de… », comme si une traduction n'était pas, par principe, en soi, le « texte français de… ». Fausses précautions, car elles sont jouées, ou jouables, *comme* de vraies traductions. Un bilan est inévitable. Pour situer, justement, Vitez.

Paul Achard ajoute des répliques au texte de Tchékhov, en compensation des phrases qu'il supprime. Ainsi, au tout début, entre Macha, « Des bêtises » et Macha « Il fait lourd » (AV, 14) : « MACHA, *lasse*. – Vous dites des sottises. *(Lui tendant sa tabatière.)* Vous prisez? MEDVIEDENNKO, *avec mélancolie*. – Non. Nous n'avons même pas ce point de contact. Si seulement nous pouvions éternuer ensemble! *(Elle éternue seule, très discrètement.)* MACHA. – Votre amour me fait d'autant plus de peine que je ne puis y répondre. C'est simple. MEDVIEDENNKO. – Très simple. MACHA. – C'est tout. *(Dans le sens : « c'est le seul obstacle à notre amour ».)* MEDVIEDENNKO. – C'est tout! *(dans le sens : « c'est vital pour moi! c'est énorme »).* MACHA. – Le temps est lourd… » Le jeu des *rien* et des *tout* est surmarqué dans tous ces ajouts. Un zeste de plaisanterie du théâtre de boulevard *(éternuer ensemble)*. Les traits, sans doute jugés trop fins chez Tchékhov, sont écrasés. Mais les *ainsi de suite* d'Elsa Triolet sont tous passés dans cette adaptation (p. 6, 25, 26, 38, 39, 45, 51. éd. citée). Elle explicite, au cas où on n'aurait pas compris. Rajoute, à la première phrase

de la pièce, de Medviedennko à Macha (le texte dit, exactement : « Pourquoi êtes-vous toujours en noir ? » – AV, 13) : « De qui êtes-vous en deuil ? » En deuil du texte de Tchékhov.

Le « texte français » de Génia Cannac et Georges Perros, de 1960 (en folio Gallimard, 1993), qui omet de mentionner « comédie » est curieusement composite. On y a mis du familier : « nous on va se baigner » (p. 290), « vous avez le trac » (p. 297). La répétition-manifeste des « formes nouvelles » a été effacée (p. 293). Pas de concordance : les « bêtises » deviennent « Et après ? » (p. 299), redeviennent des « bêtises » (p. 321, 355, 358), mais se changent en « balivernes » (p. 321, 358). Et le *et tout* oscille entre Elsa Triolet et Antoine Vitez : « et ainsi de suite » (p. 292, 320, 321), « et voilà tout » (p. 295, 310, 320, 341).

Le « texte français », « adaptation » de Karel Kraus, joué à Louvain-la-Neuve en 1988, ressemble assez à cette version, ajoutant un *oui* d'explicitation à la première réplique de Macha : « Je porte le deuil – oui, de ma vie », le familiarisme « nous, on va se baigner » (p. 5), la suppression de la répétition pour les « nouvelles formes » (p. 6), diversifiant les « bêtises » en un « et alors » (p. 9), des « bêtises » (p. 19, 21, 50), mais aussi des « sornettes » (p. 21) et des « balivernes », avec un « enfin » pour le *i vsjo* (p. 6, 15, 21 (il en manque un), 41, 60), qui n'empêche pas « et voilà » (p. 7, 42).

Après tout, qui s'en aperçoit ? Les adaptations, ou les traductions, ne sont-elles pas faites pour qu'on oublie l'original ? N'empêche que toutes, à un moment ou un autre, sont rattrapées par l'original. Et seules celles qui ont pensé la même force, la même cohérence, continuent, avec lui, leur activité.

Ici, il y a à mettre à part le « texte français de Marguerite Duras ». Décisionnaire, elle a estimé qu'il y avait à se débarrasser de la « logorrhée des quatre personnages qui l'obstrue », qu'il y avait là un « échec de l'auteur » (p. 9), que le « bavardage de Nina ne passe plus » (p. 10) – « J'ai coupé, j'ai réécrit » (p. 10). Elle a modifié les caractères, et leurs relations : « il a fallu couper » (p. 12). C'est la négation de cette pièce pour ce qu'elle est, et qu'elle ne cesse de dire. Donc, pour elle, Nina « n'est pas une mouette ». Marguerite Duras « la mène vers la délivrance de la

mort », alors que c'est Treplev qui se tue, et que Nina le tue aussi indirectement, comme il a tué la mouette.

L'abrégé de Marguerite Duras ne vaut d'être mentionné que pour l'arrogance inacceptable de son attitude envers un texte littéraire. La prétention : réécrire Tchékhov. Il serait vain d'en comptabiliser les contre-sens, les ajouts, les suppressions. Puisqu'ils se donnent pour volontaires. À traiter la pièce de pur canevas à refaire comme bon lui semble, au nom de la « possible théâtralité du message moderne » (p. 10), elle a pris sa surdité à Tchékhov pour preuve qu'il est démodé et inaudible. Sans entendre ses propres ajouts de pseudo-russismes archaïsants étrangers au texte : « très estimée » (p. 55).

Tranche sur toute cette pseudo-littérature la traduction d'André Markowicz et Françoise Morvan[20]. La « Note des traducteurs » rend hommage à Vitez, et ils s'inscrivent expressément, sachant ce que *fait* un texte, dans une poétique de l'oralité, reconnaissant aussi le poème de la banalité chez Tchékhov, la force des mots en apparence quelconques, et des tics de langage. Dans leur traduction, Sorine finit bien ses répliques sur « et tout », avec quand même la variante : « et tout ça ». La variation, sur Vitez – le familier filant vers le trivial, « messieurs-dames » et non plus « mesdames et messieurs ». Question de goût, mais aussi de sentiment de l'époque. Le théâtre dans le traduire ne traduit plus les mots, mais le motif.

Aujourd'hui, de cette bonne guerre que se livrent toujours les retraductions, il me semble que c'est bien, pour *La Mouette* de Tchékhov, celle d'Antoine Vitez qui en demeure l'écoute la plus poétique, l'écoute de la poétique, que ce texte mène comme il est seul à le faire, parmi les autres textes de Tchékhov. Son oralité n'a pas besoin d'imiter les familiarismes du parlé, parce que Vitez savait qu'elle n'est pas seulement la facilité d'être en bouche, mais aussi le rythme de ses échos. Traduire ces cris et ces silences, c'est les donner à entendre.

20. Anton Tchekhov, *La Mouette*, comédie en quatre actes, Deux versions traduites du russe par André Markowicz et Françoise Morvan, version originale (1895), version académique (1896), Arles, Actes Sud, 1996.

Entre traduire et non traduire
– Claudel le psalmiste –

Claudel[1], plutôt qu'un traducteur, est un poète de l'« entre-traduire », comme on dit « entrouvrir », et entre son écrire à lui et les autres mondes. C'est son rapport à l'Orient, aux poèmes chinois et japonais. Entre aller vers et en revenir.

Le côté de la « Chine au Bois dormant[2] » n'est pas seulement d'un citoyen « du même clair de lune » *(ibid.)*, c'est, autant que de Mallarmé, le côté du rythme, le côté du blanc, qui fait et défait le langage par l'ouverture en poème. Mais les *Cent phrases pour éventails* ne sont pas des traductions.

Là où il y a vraiment des traductions, c'est de quelques poèmes anglais, et les traductions de Claudel sont des actes d'affinité, des tentatives de prosodie, non de vers. À la fin d'*Éros et Psyché* de Coventry Patmore, le travail des échos continue « toutes vos paroles de moi » avec « voilées, afin que nul ne voie[3] ».

Pour les *Psaumes*, c'est un tout autre compagnonnage. Une double allégorie, par cette « situation entre » : de la poésie par la traduction, de la traduction par la poésie, où se dit l'étrangeté même du « faire » de la poésie. Allégorie, aussi, par la question : que fait le divin à la poésie chez Claudel ?

Claudel répond le divin – je dis *répondre le divin* comme il dit *répondre les psaumes*. Quand il écrit *Paul Claudel répond les*

1. Une première version de ceci a paru dans *Question de, L'approbation sacrée, Paul Claudel et la Bible*, Albin Michel, 1993.

2. *La Poésie française et l'Extrême-Orient* (1937), in Paul Claudel, *Œuvres en prose*, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, p. 1039.

3. Paul Claudel, *Œuvre poétique*, Bibliothèque de la Pléiade, p. 318.

psaumes[4], c'était en mettant cet emploi de *répondre* sous l'autorité de Littré : « On répond la messe. Et alors moi, pourquoi est-ce que je ne répondrais pas les psaumes ? » *(ibid.)*. Littré glosait *répondre la messe* : « Prononcer à haute voix les paroles contenues au missel, et que doit dire celui qui sert la messe. » C'est l'oralité qu'il signifiait par là.

Opposée à la traduction. Car il ajoutait : « Dans le texte latin bien entendu : toutes les traductions françaises me font mal au cœur. » *(ibid.)*. Le latin – la traduction de saint Jérôme – faisant fonction d'original. Ainsi, d'une traduction oubliée comme traduction, Claudel à son tour refait un original second.

Les traductions des autres, n'étant pas son oralité à lui, sont renvoyées au rien : « Je salue M. Lemaistre de Sacy, je salue le pieux et savant traducteur de mon paroissien. Mais l'hébreu de David et le latin de saint Jérôme ne sont pas faits pour déclencher au fond de notre cavité spirituelle un écho à nous-mêmes étranger » (*ibid.*, p. 15).

Traductions et non-traductions. Pierre Claudel écrivait en préface à ces psaumes : « Mon père n'a jamais voulu traduire les psaumes. Il ne pouvait imaginer une traduction plus satisfaisante que celle de saint Jérôme dans la Vulgate. Il n'avait rien à reprendre à ce "latin inouï" : "Devant un mot comme *advesperescit*, me disait-il, mon français se dérobe sous moi" » (p. 10). C'est un rapport de défi au latin de saint Jérôme. Latin tardif, non classique, hébraïsé. Défi que tente peut-être de relever le style parlé, l'oralité véhémente du contact à tu et à toi avec Dieu : « Mais penser à Dieu, eux que vous dites ? Comptez-y ! » (*psaume* 13.5).

Plus que traduire, c'est ré-écrire. Claudel le dit dans un commentaire du psaume XXIII, à travers une citation d'un Père de l'Église, Cassius : « Le serviteur de Dieu se pénétrera tellement des sentiments exprimés dans les psaumes qu'il ne paraîtra plus les réciter de mémoire, mais les composer lui-même comme une

4. Paul Claudel, *Psaumes*. Traductions 1918-1953, texte établi et annoté par Renée Nantet et Jacques Petit, avant-propos de Pierre Claudel, Desclée de Brouwer, 1966, p. 13.

prière qui sort du fond de son cœur [...] En éprouvant nous-mêmes dans notre cœur les sentiments qui ont fait composer un psaume, nous en devenons, pour ainsi dire, les auteurs : nous le prevenons plus que nous le suivons, nous en saisissons le sens avant d'en connaître la lettre... » (*Les Aventures de Sophie*, *ibid.*, p. 9)

Cette contradiction, banale mais poussée à l'extrême, entre ce qui vient de l'autre et le plus profond de soi, fait que Claudel ne traduit pas, mais *répond* les psaumes, débordé comme par le poème : « Je ne comprends pas toujours, mais je réponds tout de même » (*ibid.*, p. 14). Il écoute. Il est « l'écho qui est bien obligé d'y mettre du sien » (*ibid.*).

Avec les psaumes, Claudel ne se voit ni « engagé pour expectorer une *Authorisee* à la manière anglaise », ni attaché à traduire ordinairement, « comme on traduit une page de Thucydide ou une ode d'Anacreon » c'est-à-dire astreint à « faire passer le plus exactement et le plus élégamment possible d'une langue dans une autre » (*ibid.*).

Comme « c'est le bon Dieu lui-même avec qui je cause », il y a une conversion du traduire aussi. Sa langue est double, le français, et « en fait de langue je ne veux connaître que celle de l'Esprit-Saint » (p. 15). De là, tension, torsion, ce langage particulier : « En français, vous pensez ! Vous pensez le genre de français qu'on peut tirer d'une paroi à qui l'on assigne la tâche instantanée de réfléchir ! » (p. 14). La langue même du divin devient sa langue, lui entre dans la bouche : « La voici qui d'elle-même se place dans notre bouche pour enfoncer ses racines jusqu'au fond de nos entrailles et jusqu'au plus intime de notre cœur. C'est toujours la parole de Dieu, mais c'est maintenant moi qui m'en sers » (p. 15).

C'est une physique, une violence du traduire, une corporalisation de l'écriture, qui déborde le souci du beau comme celui de l'exactitude : « Ce n'est pas beau ! J'ai relu tout ce tas de psaumes que j'ai gribouillés depuis trois ou quatre ans, et non, sacrebleu, ce n'est pas beau ! Il ne s'agit pas de littérature ! » (p. 15). Ça lui sort du corps. La métaphore même qui le dit n'est pas belle. L'entre-écrire, l'entre traduire ces psaumes, c'est vomir. Et il file cette métaphore, ou c'est elle qui le suit, depuis ce qu'on pour-

rait prendre pour la locution banale : « toutes les traductions françaises me font mal au cœur » (p. 13), en passant par « expectorer une *Authorisée* » (p. 14) et « enfoncer ses racines jusqu'au fond de nos entrailles » (p. 15), « quelque chose d'enragé que l'on se sent dans les reins » (p. 15), « un rugissement qui vous sort par le nez et par tous les pores » (p. 15) jusqu'à : « Il y a quelqu'un qui m'a enfoncé les doigts aussi loin qu'il peut dans la bouche et je vomis » (p. 15).

Cette physique du texte à répondre, au-delà ou en deçà du sens et du comprendre, donc de toute herméneutique, Claudel la sent comme un rythme, *du* rythme, et il en parle comme d'une physique de l'identification : « Et à défaut de sens il y a le rythme, l'impulsion, quelque chose d'enragé que l'on se sent dans les reins, pire que la Marseillaise, ah ! comme je comprends les Juifs devant le mur de Jérusalem ! Un rugissement qui vous sort par le nez et par tous les pores ! *Je-Qui-Suis ! Yah mon Dieu !* C'est à Lui personnellement que nous en avons, et c'est Lui qui en a à notre peau et à notre cœur ! Il nous repousse en arrière et de nouveau nous fondons sur Lui ! Cela fait un va-et-vient » (p. 15).

Une double identification. Entre le rythme du corps qui répond et le rythme du texte, qu'il écrit, et entre l'énonciateur original et lui. Dans ce travail, il est l'autre. David. D'abord un frère : « Il ne se gène pas, le frère ! » (p. 16) et presque aussitôt la main de David est *sa* main : « L'argument qu'il fallait, la belle pierre de juste poids qu'il fallait pour cette fronde frémissante à ma main droite ! » (p. 16). Puis la fusion des deux voix dans une sorte d'entre-voix : « Mais qu'est-ce qui vient de t'arriver, ô David ! Voici que tout à coup au fond de toi, il t'est arrivé une autre voix ! une autre, pas la tienne. La tienne et pas la tienne. Ah ! quelle est-elle donc, cette voix nouvelle, cette voix déchirante, insoutenable ? La mienne et pas la mienne ! *Ô mon Dieu, pourquoi m'as-Tu abandonné* ? » (p. 17).

En terminant ainsi son *Paul Claudel répond les psaumes*, Claudel s'identifie non seulement à David, mais à Jésus sur la croix citant, dans *Matthieu* (XXVII, 46), ce verset du psaume 22. Un paroxysme, en train de s'inaccomplir. C'est pourtant sa situation qu'il décrit, dans ses *Psaumes*, et ses commentaires en

marge les ramènent souvent aux circonstances du temps de guerre. Ce sont des événements de l'âme, indéfiniment contemporains, indéfiniment analogiques.

Avec sa brutalité à lui, et l'écho d'autres textes, comme sans doute de Pascal dans la clausule du verset final du premier psaume : « Tout le reste, fi ! Poussière et poudre aux yeux ! on se mouche et c'est fini » (p. 20). C'est le savoir qu'il a des finales en français, lui le premier à les avoir reconnues, dans *Réflexions et propositions sur le vers français*, comme dans l'autre version du premier psaume, dont les quatre derniers versets, par exemple, alternent les finales consonantiques suspensives et les conclusives vocaliques :

3. et tout ce qu'il entreprend prospère
4. c'est de la poussière dont le vent fait ce qu'il veut !
5. Où sera leur place juste entre les justes ?
6. mais le vestige au hasard des impies s'efface derrière eux.

Et pour mieux voir ce qu'il fait, ne serait-ce que comme une ébauche toute ponctuelle d'analyse, comme il terminait son *Paul Claudel répond les psaumes* par le début fameux du psaume 22[5], je reprends le même passage. Claudel a écrit :

1-2. Dieu, mon Dieu, regarde-moi ! pourquoi T'es-Tu mis à m'abandonner ? Et qu'éloignée de mon salut la parole que Tu donnes à mes péchés !

3. Dieu mon Dieu, je crierai vers Toi pendant le jour et Tu ne m'écouteras pas, et j'ai devant moi la nuit pour savourer mon infortune.

La Vulgate a gardé le premier verset, indication plus que titre :

1. Victori pro cervo matutino canticum.
2. Deus Deus meus quare dereliquisti me
longe a salute mea verba rugitus mei.
3. Deus meus clamabo per diem et non exaudies
et nocte nec est silentium mihi[6]

5. La Vulgate, et Claudel, le comptent pour le psaume XXI.

6. « Au vainqueur par le cerf du matin chant – Dieu mon Dieu pourquoi m'as-tu abandonné – loin de mon salut les paroles de mon rugissement – mon Dieu je crierai le jour et tu ne m'écouteras pas – et la nuit non plus il n'y a pas de silence pour moi. »

Le Maistre de Sacy a la version suivante :

> 1. Ô Dieu, ô mon Dieu, jetez sur moi vos regards; pourquoi m'avez-vous abandonné? Mes péchés sont cause que le salut est bien éloigné de moi.
> 2. Mon Dieu, je crierai pendant le jour, et vous ne m'exaucerez pas; je crierai pendant la nuit, et l'on ne m'imputera point à folie.

Claudel, qui a laissé tomber les indications du verset 1, n'a pas pu prendre son « regarde-moi » de saint Jérôme qui ne l'a pas. Il l'a nécessairement lu dans Le Maistre de Sacy, qui lui-même l'a pris à la Septante, et ce n'est pas dans *Matthieu*. Claudel a modifié l'aspect du verbe le plus important, « abandonner ». Avec « t'es-tu mis à » il le ponctualise, il le minimise, il le dramatise. Mais il a laissé tomber ici le rugissement, qu'il a replacé dans sa préface, en se l'attribuant : « le rugissement qui vous sort par le nez et par tous les pores ». Il a bien sûr gardé le « pourquoi » de tous les traducteurs – grille fermée du sens qui ne lui laissait pas voir autre chose. Il a ajouté « mes péchés », qui sont aussi chez Le Maistre de Sacy, sa contrition personnelle, son prêchi-prêcha. Mais au verset 2 il a fait un seul groupe de « Dieu mon Dieu », dit d'un seul souffle, et son intuition rythmique *a retrouvé* sans la connaître directement ce que fait la séquence hébraïque – mais la première fois, non la seconde. Et c'est une gestuelle du sens qui lui fait dire : « J'ai devant moi la nuit » pour la sémantique de position qui met, chez saint Jérôme, *nocte* en avant de la proposition. Le *mihi* final latin développé dans la glose subjective : « pour savourer mon infortune » – rime toute spirituelle, si je peux dire, intérieure, du « pour moi » de Jérôme, à *infortune*.

Enfin, à titre de comparaison, et relance plus que confrontation, puisque moi aussi je réponds les psaumes, mais autrement, attaché à répondre l'hébreu en français, ce que Claudel n'entendait pas, je renvoie, pour le même passage, à l'exact rendu prosodique et rythmique de l'hébreu déjà donné précédemment[7].

7. Dans « Penser le continu, traduire le continu », *supra*.

Le rythme est ici le seul gagnant, et le grand régisseur… En quoi le « Dieu mon Dieu », dit sans ponctuation, de Claudel, est une bouchée de l'original. Sans en être la traduction là où elle devrait l'être. Décalage qui ramasse toute la parabole du rapport chez Claudel entre traduction et écriture, et ce génie en lui – « Je ne comprends pas toujours, mais je réponds tout de même » – de répondre le non-traduire par la poésie.

Traduire le sacré
ou
traduire le rapport au divin

Peut-être toutes les formes du sacré et de rapport au divin imposent-elles des discours particuliers[1]. Toutes sont sans doute des modes de signifier distincts, et distants, des discours ordinaires, des parlers. Pour la Bible, il y a à trouver en français un traduire qui ne soit plus la francisation coutumière, qui déshébraïse et déjudaïse le texte, de ses mots à sa syntaxe, mais qui ne donne pas non plus dans le littéralisme qui en fait un exotisme, et qui ne sort d'un excès que pour tomber dans l'autre, restant dans la même polarité. Le discours de la Bible est spécifique. C'est une oralité. Le rapport au divin n'est pas séparable ici de cette oralité.

C'est pourquoi on ne peut plus traduire la Bible comme auparavant. Le mode du langage, comme le mode du traduire ici sont solidaires. Tous deux ont en partage une visée : le texte l'impose, dans sa langue; la traduction se la voit imposée. Généralement elle a compris qu'elle était devant une langue à traduire. Les résultats de cette philologie sont connus. Ce sont les variantes de la désoralisation, devant une grammaire et du sens, dans les catégories rhétoriques des cultures d'arrivée. Le seul équivalent du sacré, alors, a longtemps été le littéralisme. La fin du littéralisme, le passage à des discours réels, a aussi été une désacralisation. Mais les grands relais n'ont pas cherché cette transparence : la Vulgate, la *King James Version,* Luther ont

1. Ceci, avec la traduction des chapitres III et IV de l'Exode (traduction revue en collaboration avec Régine Blaig), a paru dans la revue *Corps écrit,* n° 3, *Le Sacré et les formes,* 1982. Texte revu et modifié.

chaque fois réalisé un discours spécifique, qui a été un discours de rencontre entre les langues. Ce n'est pas par hasard que Claudel continuait de ne lire la Bible qu'en latin dans la Vulgate. Au sens fort, poétique, *il n'y a pas de Bible en français*.

C'est que cette oralité continue de trouver devant elle la plus grande résistance. Cette résistance même est révélatrice d'une solidarité entre le sacré, le divin, l'oralité et le discours. Révélatrice aussi de la désoralisation de notre culture. Par cette solidarité, je veux dire le primat de l'oralité dans le discours, et le primat du discours sur la langue. Qui ne fait que réaliser, selon son mode propre, le primat du discours dans la littérature. Or nous sommes régis par le primat du signe, et de la langue. Qui mène à privilégier, et dualiser, la production continue de sens, en discontinuité de la forme et du sens, ainsi qu'à privilégier les règles et redondances de la langue. Pour ne laisser de place au discours que comme choix dans la langue. Ce qui est pertinent pour la langue plaque les notions de la langue et ses pratiques de reproduction, sur la créativité des discours. D'où la situation paradoxale, et intenable, du traduire, devant les discours de ce qui agit comme la littérature : là où ils changent constamment les règles de leur jeu, la traduction qui doit faire langue, *faire français*, ne dispose que des règles de la langue.

La résistance, en matière de traduction, vient de l'empirisme antithéoricien, mais pas seulement : tout ce que l'idéologie littéraire de l'élégance a de conservateur, confondant la somme des réussites acquises, dont elle se croit propriétaire, avec la gestion du nouveau, qui resurgit toujours contre l'*établissement*, et qui fera toujours l'école buissonnière de l'écriture. L'anti-théorie ne tolère pas qu'on aille voir comment se font la francisation, l'édulcoration du rythme en sens, l'annexion de l'altérité. En quoi le conservatisme esthétique montre ce qu'il pensait invisible : la poétique est politique. L'alibi du signe est un faux libéralisme, qui oppose, à la pluralité des modes de signifier, ses critères et surtout ses pouvoirs. Les assis de la littérature n'aiment pas l'oralité.

Le sacré, le divin continuent de séparer. Pour la Bible, où se produit une oralité codifiée comme nulle part ailleurs, ce n'est pas seulement une stylistique des structures et des écarts, ni une

sémiotique des actions qui peuvent caractériser des modes de signifier qui ont leurs discours, c'est une poétique du rythme qu'il faut aussi – dont la traduction, avec ses risques, ses résistances, ne peut être que l'expérimentation. Vers le discours, c'est-à-dire le droit, l'imposition, de produire des règles nouvelles, propres à chaque discours, comme toute œuvre en produit.

Ne pas perdre la poétique d'abord, pour ne pas perdre le rapport au divin. Tout ce qui est de la poétique montre que la langue a lieu dans les discours ; là où il n'y a pas de poétique, les discours ont lieu dans la langue.

Les textes de la Bible, il y a lieu, ici particulièrement, de le dire et redire, sont marqués d'une accentuation qui est inséparablement une cantillation, une rythmique et une organisation du sens. Ce sont les *te'amim*, de *ta'am*, qui désigne à la fois la saveur et le sens, sens du discours, non des mots – accents disjonctifs et conjonctifs. Étant l'organisation rythmique du discours, ils ont autant de part au sens que le sens des mots. C'est pourquoi, dans les *Cinq Rouleaux*, et depuis, je les ai incorporés à la traduction sous la forme d'une hiérarchie de blancs qui en est une approximation : un alinéa interne au verset pour l'accent *atnah* qui équivaut à la césure principale du verset (mais pas d'hémistiches ! les segments sont inégaux) ; un grand blanc pour *zaqef katan* ou *gadol*, ou *segolta* ; un petit blanc pour les autres (dix-huit accents disjonctifs en tout.) Les accents conjonctifs (huit) ne sont marqués que par l'absence de blancs. Inaperçue, sauf là où la ponctuation banale mettrait une virgule, exemple : Moïse Moïse. Les blancs ne sont pas tant des pauses métronomiques que des relances, accolements et décollements du texte. Effets d'intonation. Une « lève » et une « baisse ». Mais non métrique.

Cette rythmique, à travers tous les textes de la Bible, neutralise donc l'opposition occidentale entre la « prose » et la « poésie » identifiée au vers. Pas de vers, pas de métrique dans la Bible. Mais le règne du rythme. C'est pourquoi le primat du rythme dans cette traduction mène à défranciser, déchristianiser, déshelléniser la traduction. Pour qu'elle soit un décentrement, non une annexion, qui est l'aspect langage du mythe judéo-chrétien. Pour qu'elle soit un rapport, non un transport. Ni l'adaptation lettre

morte que font les traductions chrétiennes, ni l'assimilation que représente la traduction du rabbinat, ni le calque littéraliste. Donner, dans l'*oralité*, à entendre l'hébraïsme.

Cette attention au rythme, au discours tel qu'il produit son sens, ses valeurs, par tous ses éléments, transforme nécessairement la traduction, hors des adaptations syntaxiques et lexicales traditionnelles, autant que hors des calques réactifs qui pensaient nous donner, par exemple, l'ordre hébreu en français. Il s'agit de traduire des valeurs, plus que du sens. D'où l'effort pour garder telle ou telle systématique. Pour les temps, j'ai essayé de jouer de l'alternance entre les passés du discours et ceux du récit, pour rendre l'accompli hébreu. Mais en gardant toujours l'opposition des accomplis et des inaccomplis.

Si ça dit autre chose, il faut que ça le dise autrement. Ce n'est plus le faux « beau français » – c'est-à-dire l'académisme – de la Bible du Rabbinat. Comme le judaïsme – ou les Juifs – d'aujourd'hui n'en sont plus à l'assimilation-déjudaïsation qui en était contemporaine. Un traduire autre est le travail en cours d'un Juif autre, et d'autres rapports. De transformation, non plus de passivité. Par quoi traduire découvre des enjeux plus vastes. Une pratique du discours implique et a toujours impliqué une politique du sujet et du discours.

L'exemple inaugural est sans doute le moment de la question que Moïse pose à Dieu sur son nom, et la réponse non-réponse fameuse. C'est pourquoi je mets ici le chapitre III d'*Exode (Les Noms)*, qu'on ne saurait tronquer sans dommage.

Les noms (Exode)

III

1
Et Moïse gardait les bêtes de Jéthro son beau-père prêtre de Midian
Et il mena les bêtes après le désert et il vint vers la montagne de Dieu vers le Horev

2
Et un envoyé d'Adonaï vers lui se fit voir par une flamme de feu hors du buisson
Et il vit et c'est le buisson il brûle dans le feu et le buisson n'est pas mangé

3
Et Moïse a dit je vais faire un détour et je verrai cette grande chose à voir
Pourquoi le buisson ne brûlera pas

4
Et Adonaï a vu qu'il a fait un détour pour voir
Et Dieu vers lui a appelé hors du buisson et il a dit Moïse Moïse et il a dit c'est moi

5
Et il a dit n'approche pas d'ici
Retire tes sandales de tes pieds car le lieu où tu te tiens est une terre de sainteté

6
Et il a dit moi je suis le Dieu de ton père le Dieu d'Abraham le Dieu d'Isaac et le Dieu de Jacob
Et Moïse se cacha le visage car il eut peur de regarder vers le Dieu

7
Et Adonaï a dit j'ai vu j'ai vu la misère de mon peuple qui est en Égypte
Et leur cri j'ai entendu devant ses oppresseurs car je connais ses douleurs

8
Et je suis descendu pour le sauver de la main de l'Égypte et pour le faire monter de cette terre vers une terre bonne et vaste vers une terre qui coule de lait et de miel
Vers le lieu du Cananéen et du Hittite et de l'Amorréen et du Périzzien et du Hévéen et du Jébuséen

9
Et maintenant c'est le cri des fils d'Israël il est venu vers moi
Et aussi j'ai vu l'écrasement dont l'Égypte les écrase

10
Et maintenant va et je t'enverrai vers Pharaon
Et fais sortir mon peuple les fils d'Israël d'Égypte

11
Et Moïse a dit vers le Dieu qui suis-je moi que j'irai vers Pharaon
Et que je ferai sortir les fils d'Israël d'Égypte

12
Et il a dit parce que je serai avec toi et ceci pour toi est le signe que moi je t'ai envoyé
Quand tu auras fait sortir le peuple d'Égypte vous servirez le Dieu sur cette montagne

13
Et Moïse a dit vers le Dieu c'est moi je viens vers les fils d'Israël et je leur dirai le Dieu de vos pères m'a envoyé vers vous
Et ils me diront quel est son nom que dirai-je vers eux

14
Et Dieu a dit vers Moïse je serai que je serai
Et il a dit ainsi tu diras aux fils d'Israël je serai m'a envoyé vers vous

15
Et Dieu a dit encore vers Moïse ainsi tu diras vers les fils d'Israël Adonaï le Dieu de vos pères le Dieu d'Abraham le Dieu d'Isaac et le Dieu de Jacob m'a envoyé vers vous
C'est mon nom pour toujours et c'est mon mot d'âge en âge

16
Va et tu rassembleras les anciens d'Israël et tu diras vers eux Adonaï le Dieu de vos pères s'est fait voir vers moi le Dieu d'Abraham Isaac et Jacob pour dire
J'ai tenu compte j'ai tenu compte de vous et de ce qui vous est fait en Égypte

17
Et j'ai dit je vous ferai monter de la misère d'Égypte vers la terre du Cananéen et du Hittite et de l'Amorréen et du Périzzien et du Hévéen et du Jébuséen
Vers une terre qui coule de lait et de miel

18
Et ils entendront à ta voix
Et tu viendras toi et les anciens d'Israël vers le roi d'Égypte et vous direz vers lui Adonaï le Dieu des Hébreux est arrivé sur nous et maintenant ah nous irons un chemin de trois jours dans le désert et nous ferons un sacrifice à Adonaï notre Dieu

19
Et moi je sais que le roi d'Égypte non ne vous donnera pas d'aller
Et non d'une main forte

20
Et j'enverrai ma main et je frapperai l'Égypte de tous mes prodiges que je ferai au dedans
Et après il vous renverra

21
Et je donnerai la grâce de ce peuple aux yeux de l'Égypte
Et il y aura quand vous irez que vous n'irez pas à vide

22
Et chaque femme demandera à sa voisine et à celle qui vit dans sa maison des objets en argent et des objets en or et des vêtements
Et vous les mettrez sur vos fils et sur vos filles et vous dépouillerez l'Égypte

NOTES

III, 7

et-'oni 'ami, « la misère de mon peuple », quasi-paronomase : *misère* et *peuple* presque l'un dans l'autre, l'un l'autre. Je n'ai pas trouvé d'équivalent ; la « pauvreté de mon peuple » est trop faible.

III, 9

Les écrase, dans le texte, le verbe est au pluriel, donnant à *Mitsraïm*, l'Égypte, la valeur de les « Égyptiens ».

III, 11

Que j'irai : que j'aille, mais déjà aussi « j'irai ».

III, 14

Je serai que je serai. La construction est énigmatique. J'ai voulu la laisser telle aussi en français. Les traductions se rattachent toutes à l'une de trois traditions, plus une quatrième qui consiste à refuser de traduire parce que le sens est obscur (Orlinsky) : l'une qui revient à refuser de faire connaître le nom : « Je suis qui je suis » (Dhorme, Vulgate : *ego sum qui sum*) ; l'autre, qui remonte aux Septante, *ego eimi ho ôn* (Rabbinat « Je suis l'Être invariable »), « Je suis celui qui est », oppose l'Être absolu aux autres dieux ; à quoi se rattache la récente « Bible des peuples » (traduite par Bernard et Louis Hurault, Fayard, 1998) qui escamote totalement la particule et traduit : « Je suis : JE SUIS ! », sans que la modification typographique soit explicitée, et en simplifiant abusivement ce que le texte a de difficile ; une autre tradition insiste sur l'inaccompli du divin à venir : Luther « *Ich werde sein, der ich sein werde* », Fleg « Je serai qui je serai ». Il est capital de garder le même terme de part et d'autre. La Traduction œcuménique de la Bible (1975) fait une distorsion illégitime : « JE SUIS QUI JE SERAI. » *Acher* est autant *qui* et *que*. Je comprends la formule, dans son économie syntaxique, et son ambiguïté, comme un advenir indéfini, l'annonce d'une présence, et l'inaccompli de cette présence.

C'est pourquoi le blanc entre *je serai* et *que je serai* est important dans la signifiance. Il transpose l'accent disjonctif *tifha*, qui disjoint les deux groupes et installe un suspens. Disjonctif faible. Mais dans cet infime passe le divin, et la parabole de la puissance de l'infime. Puissance du langage. Il s'agit de marquer l'incertitude, l'attente et la difficulté du sens, qui tarde lui aussi à venir. Ce que falsifie toute traduction qui fait comme si le sens du mot *acher* était simple, « qui » ou « celui qui ». Passant d'un relatif à la conjonction de subordination, j'essaie de garder syntaxiquement le refus de clarté du texte. Pour le temps, le futur français marque le diffèrement de Dieu, son report messianique et la reprise de la promesse du verset 12. Le présent français neutralise cette dynamique et en fait un omnitemporel indéfini, vide, plat.

Le nom de Dieu n'est pas un nom – sur lequel, comme dans le polythéisme, par la magie, on aurait un pouvoir. C'est un

verbe. C'est lui qui a le pouvoir. Et c'est une promesse. L'inaccompli ne cesse de… s'inaccomplir.

III, 15

zè-chemi le'olam || *vezè zikhri* | *ledor dor*; équivalences syllabiques entre *chemi* « mon nom » et *zikhri*; entre *le'olam* « pour toujours » et *ledor dor*, « de génération en génération ». *mon mot, zikhri, zekher* est la « mémoire », le « souvenir », mais aussi « la manière de m'invoquer » (Rachi).

III, 16

J'ai tenu compte j'ai tenu compte, paqod paqadti, « Je vous ai visités » (Bible de Jérusalem), « I have taken note of you » (Orlinsky), « J'ai fixé mon attention sur vous » (Rabbinat). Reprise des termes de Joseph (*Gen.* 50,24). Le Targoum a *dekhar* (= *zakhar*), se souvenir, remarquer. C'est l'intervention divine. Encore dans IV, 31.

III, 18

vecham'ou le qolekha : chama'le, « entendre à », au sens d'écouter, consentir; pour garder le même signifiant que dans III, 7 *veet tsa'aqatam chama'ati, chama'et-* (avec un complément d'objet direct), entendre; et dans IV, 1 *velo yichme'ou beqoli, chama'be*, « entendre par la voix de », pour dire « obéir ».

III, 19

Et non, pour garder l'ambiguïté de *velo*, compris soit comme « même pas », soit comme « sinon ». La plupart penchent pour *sinon*, les Septante (éan mê), Jérôme (*nisi*) et Dhorme; le Rabbinat, *même pas*. La négation *lo* est reprise en écho dans aller *(lahalokh)*, et la reprise *ve-lo* reprend et enferme toute la première partie du verset *(ve-yada'ti… lahalokh)*. Sous le sens des mots, effet de signifiance; la négation contamine la phrase, reprise et résumée dans *ve-lo* : tout cela n'est pas, sans une main forte.

III, 22

chaque femme, l'hébreu dit seulement *femme*, *ichah*, au sens distributif.

Traduire, c'est retraduire
– la Bible –

Traduire, même ce qui n'a encore jamais été traduit, c'est toujours déjà retraduire. Parce que traduire est précédé par l'histoire du traduire.

Traduire la Bible, plus que pour tout autre texte encore, étant donné l'histoire des effets de Bible, est un retraduire. Qui impose, comme on sait, une critique.

La traduction n'est pas le texte, ce truisme est à rappeler. Un fantasme, en effet, pousse le traducteur. Il veut faire lire le texte à travers sa traduction. Le malheur – étant donné l'état des idées sur ce que c'est que traduire, leur ancienneté et leur mondialisation, il faut le redire et redire – c'est que la traduction n'est pas seulement un passage d'une langue à une autre. C'est un passage à travers des habitudes culturelles, un filtre d'autant plus opaque et épais qu'il a l'air plus transparent.

Contradiction initiale du traducteur. Plus il voudra effacer la distance entre les deux langues, plus il la refoulera. Plus il voudra viser le naturel, plus il sera, et maintiendra, Babel : la différence des langues comme le mal absolu du langage. Ce qu'il lui faut cacher. Ce que font toutes les traductions qui transportent la Bible en français au point que le texte semble écrit pour vous, dans votre langue, aujourd'hui. Éventuellement, pour convertir les « peuples ». À l'œuvre dans cette naturalisation les variantes d'une chaîne faite de francisation (en français, ailleurs, dans les autres langues une adaptation comparable), et de déjudaïsation, de christianisation de la Bible, commencée dans son hellénisation.

Dès qu'elle a été traduite en grec, elle a commencé par perdre sa rythmique, elle est entrée dans la séparation, l'opposition

grecque entre le sens et la forme, l'esprit et la lettre. Où n'a été gardé que l'esprit. Si bien que même les réactions juives ne peuvent plus être, dans ce cadre, que du littéralisme. Du calque. Courant à l'autre extrême, elles restent dans cette polarité, ce piège.

Le paradoxe de cette situation est que le plus vieux domaine du traduire est, par là même, le plus actuel. Traduire la Bible étant nécessairement la mise en œuvre d'une théorie du langage, et toutes les traductions françaises complètes de la Bible étant prises dans le carcan du dualisme grec, il y a à prendre acte de l'inadéquation fondamentale entre la manière dont la Bible fait sens et la notion qui lui a été appliquée jusque-là du sens. Celle-ci semblait une nature. Elle n'est qu'une grille culturelle. Usée, inefficace, nuisible. Il faut le montrer. La ruiner. En constatant sa ruine. C'est aussi une politique du sens. S'impose de reconnaître ce qui est visible et audible depuis toujours dans la Bible, et que cette grille nous masquait – son système rythmique. Alors, nécessairement, la traduction est différente.

Elle n'est plus littéraliste. Le littéralisme, c'est le langage mis dans le mot, et même dans son étymologie. Le littéralisme ne connaît que la langue. Mais privilégier, et suivre exactement, la rythmique (qui inclut toute l'organisation des consonnes, des voyelles, dont le réseau fait des rapports non de son mais de sens), c'est prendre pour unité le groupe, et le discours lui-même. Ce qui fait apparaître le lien fondamental entre la place du rythme dans la Bible et le renouvellement de sa traduction, entre cette place du rythme et le rôle de la Bible dans la théorie de la traduction, et dans la théorie du langage. Car je ne connais pas d'autre exemple où à tel point le sens est fait par le rythme, et le rythme fait le sens.

Ainsi un nouveau rapport est à établir entre la philologie et la théorie du langage. Jusqu'ici la garantie de la traduction était la philologie. La philologie est nécessaire, mais ne suffit plus, pas plus que les dictionnaires. Elle a pu même être l'alibi de toutes les sollicitations du texte. Traduire suppose et impose de savoir comment fonctionne un texte, ce qu'est le discours, et que toute traduction est une histoire nouvelle. Ou rien.

La Bible ne nous est jamais accessible, même en hébreu, qu'à travers l'histoire du regard occidental sur la Bible. Ce regard, cette histoire, ont des effets que le traducteur est généralement le dernier à maîtriser, à reconnaître, loin de pouvoir les transformer. Ce regard sur le langage a tout partagé en prose et poésie, comme il ne voit que sens et forme. Comme il a identifié la poésie au vers. Il suffit de regarder la typographie des traductions – des passages en « vers », des passages en « prose » – et même la Bible savante de Kittel. Pendant des siècles des essais pour plaquer une métrique sur la Bible, faire entrer la Bible dans un cadre où tout ce qui n'est point vers est prose, et réciproquement. L'invention du parallélisme biblique (division du verset en deux moitiés qui se répètent) a été le substitut de la métrique. Ce qui confirme l'enjeu du rythme, l'importance en retour de la traduction, même pour le regard qu'on porte sur le texte. Car c'est ou les *te'amim*, les accents, ou le parallélisme. Ibn Ezra et Juda Halévi faisaient des *te'amim* l'essentiel. L'écoute. Le parallélisme fait le placage de la rhétorique, une fois de plus l'hellénisation. Il est lié au couple prose-poésie. Alors que le primat du rythme dans la Bible est tel qu'il rend dénuée de sens l'opposition que nous connaissons entre prose et poésie. Il ne fait donc pas une réduction à de la « poésie ». Notion d'ailleurs étrangère à l'anthropologie biblique.

La traduction fait l'expérience, l'expérimentation de cette transformation du regard sur le langage. À cette condition elle est située, actuelle, transformatrice. Elle aussi est du politique. Vous pensiez que le sens était ce qui comptait le plus dans le langage. Le rythme prouve le contraire. Le rythme vous en donne plus.

Lire rythmiquement n'est pas poétiser. C'est retrouver l'oralité dans l'écrit. Peut-être faut-il, pour nous, cette référence à l'histoire de la poésie, pour accéder au rythme. Mais comme c'est la totalité du texte biblique qui est ainsi rythmée, il n'y a plus le couple tranquille du vers et de la prose.

Il faut passer alors par un peu d'égarement, pour accéder à un mode de signifier plus corporel que celui qui mettait la vie dans la voix parlée, la mort dans la lettre écrite, notre vieux dualisme. Par la poésie, ce n'est pas seulement la poésie qui gagne, c'est tout l'empirique du langage.

Je ne crois pas qu'on se débarrasse facilement de l'absence littéraire d'une Bible française, à la différence des originaux seconds que furent la Septante et la Vulgate, et que sont encore la Bible de Luther et la *King James Version*. Il y avait une identification à un nouvel Israël dans l'Angleterre du début du XVII[e] siècle. L'effet culturel n'est pas ici seulement celui d'un choix de société – la Bible réussie dans les sociétés protestantes, manquée dans les sociétés catholiques. Cet effet est aussi un problème, de *rapport* entre des langues. Et qui dit rapport dit déséquilibre. Sinon, les formes variables du *transport* naturalisent et masquent la différence, au lieu de la montrer.

L'histoire de la traduction de la Bible en français est l'histoire de ces transports. Ces rapports à l'hébreu apparaissaient chez Agrippa d'Aubigné. Mais on ne peut travailler ici que dans l'histoire du regard occidental sur la Bible. Et c'est justement travailler à le transformer. Car si on le perpétue, en s'identifiant à lui, il n'y a pas à retraduire. Mais si on le travaille, on commence par ne plus faire de la Bible un texte « religieux ». On en fait une autre donne anthropologique. Il y a ainsi une relation intérieure entre une histoire individuelle et l'histoire de ces rapports, l'histoire d'un sujet et l'histoire du rythme. Ses métissages. L'histoire du sens.

Pour moi, c'est l'oralité qui est en jeu, et qui juge. Les questions philologiques mises à part. Les traductions sont l'accomplissement de leur programme. Elles le montrent et ne le voient pas. Cette histoire situe l'historicité d'écrire, et la théorie critique. Personne n'échappe à l'historicité. Pour moi, elle prend la forme du lien entre poésie et traduire. C'est cette relation qui est critique.

De la Vulgate, consacrée seule version authentique par le Concile de Trente en 1546, aux traductions favorisées par la Réforme, en passant par les traductions occitanes au Moyen Âge, les variations sur le *Psautier*, Lefèvre d'Étaples, Olivétan, Ostervald, Le Maistre de Sacy qui a duré deux siècles, on n'a cessé de traduire la Bible[1]. L'allemand, le russe, le polonais se sont sacralisés par leur traduction de la Bible.

1. La mise au point la plus complète que je connaisse est *Les Bibles en français, Histoire illustrée du Moyen Âge à nos jours*, sous la direction de Pierre-Maurice Bogaert, Abbaye de Maredsous, Denée-Belgique, éd. Brepols, 1991.

Le romantisme, qui en matière de traduction poussait à la découverte des spécificités linguistiques, depuis le dernier quart du XVIII[e] siècle, donc vers un nouveau littéralisme, après les libertés des « belles infidèles », situe la première tentative juive au XIX[e] siècle, celle de Samuel Cahen, de 1831 à 1851 (18 vol. in-8, avec le texte hébreu et des notes)[2]. Son littéralisme est resté isolé. Voici comment, vers 1866, le *Grand Dictionnaire universel* de Pierre Larousse la juge, à l'article *Bible* : « La traduction, à force de littéralité, est souvent bizarre et quelquefois burlesque; en plus d'un passage, surtout lorsque la phrase hébraïque s'éloigne beaucoup du génie de nos langues occidentales, il est impossible à l'esprit de saisir le sens. [...] On doit cependant reconnaître que le nouveau traducteur a rendu infiniment mieux que ses devanciers une multitude de passages. » Contradictions qui montrent, en même temps que l'inégalité dans les bonheurs de la traduction, l'ambivalence de la tradition du génie de la langue envers un travail de décentrement.

Dans la même tension littéraliste se situe l'entreprise d'Alexandre Weill, traducteur du *Pentateuque* seulement, en 1890, *Les cinq livres (mosaïstes) de Moïse, traduits textuellement sur l'hébreu, avec commentaires et étymologies*, Paris, Sauvaistre, 5 vol.

Mais la traduction d'Edouard Reuss (Paris, 1871-1881, 19 vol. in 8) est anti-littéraliste. Elle veut « faciliter l'intelligence des textes ». D'où la part importante du commentaire. Les traductions de Cahen, de Weill, de Reuss, à la fois par leur technique et par leurs notes, sont des œuvres individuelles. Elles ne sont ni la commande d'un groupe religieux, ni le support d'un usage liturgique collectif.

Renan a traduit *Le Livre de Job* (1859), *Le Cantique des Cantiques* (1860) et *L'Ecclésiaste* (1881). Il est anti-littéraliste : « La langue française est puritaine. On ne fait pas de conditions avec elle. On est libre de ne point l'écrire; mais dès qu'on entreprend cette tâche difficile, il faut passer les mains liées sous les fourches

2. Traduction rééditée : *La Bible, Torah, Nevihim, Ketouvim*, avec une « Introduction à la littérature biblique » par Marc-Alain Ouaknin, Paris, Les Belles-Lettres, 1994.

caudines du dictionnaire autorisé et de la grammaire que l'usage a consacrée », dit-il dans sa préface à *Job*. C'est la réalisation du parallélisme comme « *rime de pensées* » *(ibid.)*, et de la philologie historique. Ce « compromis » ne lui a pas assuré la durée.

La traduction protestante de Segond paraît en 1874. Elle dure encore.

La dernière traduction du XIX^e^ siècle est celle du Rabbinat français, publiée en 1899, et encore en circulation. À l'inverse des précédentes, c'est un ouvrage collectif, représentatif d'une instance religieuse et d'un usage liturgique. Pas d'illustration plus claire de la situation du judaïsme français sous la III^e^ République : l'assimilation s'y *traduit* dans la francisation, l'hellénisation, la christianisation plus poussée que dans les traductions protestantes. Rhétorique ornée : la « guerre » (*Isaïe* II, 4) devient « l'art des combats ».

Ainsi les traductions françaises du XIX^e^ siècle concrétisent les tensions politiques qui sous-tendent les pratiques du langage. Il est significatif que les réactions littéralistes soient juives, et individuelles : dans la polarité dualiste de la forme et du sens, contre la régie chrétienne du sens, elles se précipitent vers l'autre extrême. C'était déjà la direction où allait Aquila, au II^e^ siècle : *en tê kephalê*, « dans la tête », pour le premier mot de la Genèse, et Chouraqui, « Entête ». Aquila reste le patron de ce littéralisme juif, qui au XX^e^ siècle se retrouve dans les traductions-calques d'Edmond Fleg et d'André Chouraqui[3]. L'érudition historiciste tient l'autre pôle, du côté de la science chrétienne qu'est la philologie anti-massorétique et la rhétorique du parallélisme.

Le XX^e^ siècle a multiplié les traductions de la Bible. D'abord œuvres confessionnelles : la Bible catholique de Crampon en 1905. Remplacée depuis dans ce rôle par la Bible de Jérusalem en 1955, avec des corrections nombreuses depuis. Catholique-confessionnelle, de ses choix dans le texte jusqu'à ses commentaires. Sans

3. De cette dernière, j'ai dit tout ce qu'il y a à en dire dans « Le calque dans la traduction ou la Bible en décalcomanie », *Poésie sans réponse, Pour la poétique V*, Gallimard, 1978, p. 232-251. Chouraqui a, depuis, appliqué la même technique au *Coran* et au *Nouveau Testament*. Le désastre est le même. L'effet de prétention, et la tromperie, aussi.

doute la plus répandue. La traduction de Dhorme paraît dans la Bibliothèque de la Pléiade dès 1956. Sa destination apparaît celle d'un objet de culture, au-delà des confessions. Edmond Fleg avait publié en 1959 et 1963 sa traduction des deux premiers livres du Pentateuque. André Chouraqui commence en 1974 la publication de sa traduction par *Entête*. La Traduction Œcuménique de la Bible paraît, pour l'Ancien Testament, en 1975.

On a pu voir une contradiction entre le recul moderne des pratiques religieuses et l'afflux de traductions et d'éditions de la Bible sous tous formats, depuis des fascicules hebdomadaires illustrés et la Bible en bande dessinée dans *France-Soir*, jusqu'aux présentations de luxe et aux entreprises de librairie. Mais plutôt c'est le besoin des autorités religieuses de réactualiser le religieux, de le mettre à jour, qui fait que l'*aggiornamento* de l'Église aboutit à de nouvelles traductions. La société catholique veut combler son retard de Bible sur la société protestante. Le besoin de s'unir, par-dessus les anciens schismes, motive l'œcuménisme. Jusqu'au judaïsme qui est à la mode. Hébraïsme et kabbale confondus. On nostradamise le Grand Code. Je ne vais pas trop chercher les divers alois de ces regains d'intérêt. Il est certain en tout cas que la traduction juive du Rabbinat n'est plus représentative d'un judaïsme français sociologiquement transformé. La réaction littéraliste de Fleg en était déjà un symptôme. Celle de Chouraqui a trop d'ambiguïtés œcuméniques, et de naïvetés linguistiques mêlées au soin de son marketing pour ne pas être trouble dans son statut et laide dans son langage.

Les grandes traductions, du point de vue de leur clientèle – la Bible de Jérusalem, celle de Dhorme, de Segond, la *TOB* – continuent de marquer par leur technique la même francisation, hellénisation, christianisation. Le parti pris exégétique est plus voyant dans la Bible de Jérusalem. Les notes de la *TOB* continuent de faire du Juif une archéologie fossile (voyez la note *Sabbat* : les Juifs y sont mis *au passé*). La Bible de la Pléiade neutralise le religieux dans l'érudition (en gardant, par exemple, Elohim distinct de Yahvé). Mais toutes restent dans le primat du signe. Y compris celles qui donnent dans le littéralisme. Les unes ont choisi le sens, les autres, la forme.

La Bible n'est pas seulement le lieu des traductions les plus anciennes et les plus nombreuses. Paradoxalement, elle devient le plus actuel, par l'enjeu du rythme dans son langage, que toute la tradition grecque-chrétienne a occulté et continue d'occulter.

Comme pour tout ce qui est du langage, de l'histoire, des sciences humaines, l'observateur ici appartient à ce qu'il observe. Il n'y a pas de position neutre, il y a seulement des historicités différentes. Pas plus qu'on n'échappe au point de vue, qui fait la critique et la pratique, on n'échappe au pari que fait la traduction, au défi que continue d'exercer la traduction de la Bible en français. Puisqu'il n'y a jamais eu en français une présence littéraire de la Bible comme en allemand et en anglais. Cette carence même entre dans l'historicité du retraduire.

Jona est l'allégorie de ce défi. Il veut fuir l'histoire, son histoire est devant lui. L'écrire, le traduire sont dans l'histoire. L'inachevé du sens, indéfiniment. Le rapport à l'oublié. Qui fait que rien n'est caché dans le langage, rien n'est apparent naturellement. Jona-la-colombe, Jona l'arche de Noé, non seulement il passe trois jours dans le ventre d'un poisson femelle mais il est lui-même peut-être, dans une part oubliée de son nom, poisson, la divinité poisson Oannès. Il passe trois jours aussi dans Ninive, dont le nom signifie la demeure du poisson. Il y a une circulation marine, sous-marine, du thème lié à la « matrice de la mort », qui fait sa force de fable au thème du retour. Il me semble que c'est aussi une allégorie de la préparation inhérente à l'exercice de la prophétie, dont l'exemple moderne majeur est Hugo pour *Châtiments*. La prophétie vaut selon sa préparation. Ce qui la montre historique.

En quoi le rapport au divin dans le langage est historique, à ne pas confondre avec le sacré, qui est le cosmique, le polythéisme, la sacralisation de la violence, par la continuité mythique entre les mots et les choses. Contre quoi Levinas a écrit : « *Le sacré filtrant à travers le monde* – le judaïsme n'est peut-être que la négation de cela[4]. » Le sacré au sens anthropo-

4. Emmanuel Levinas, *Difficile liberté, Essais sur le judaïsme*, Paris, éd. Albin Michel, 1963, « Heidegger, Gagarine et nous », p. 257.

logique, brouillé par les poétisations. Qui montrent ainsi où elles sont.

L'enjeu de la poésie est aussi l'histoire. Ce n'est un paradoxe que pour les confusions entre la poésie et la poétisation, entre la poésie et les mythes de la poésie. Il est vrai que la poétisation s'étale. C'est elle qui ne supporte pas la critique. La poésie ne parle pas de la culture. Elle la fait. C'est le rôle que peut avoir la traduction biblique dans notre culture, si elle ne transige pas sur ce qui fait la spécificité d'un dire, étouffé ou déformé jusqu'ici, car il n'en est venu que ce que les filtrages intéressés ont laissé passer. Ou qu'ils relèguent dans des particularismes d'enfermement, une subversion marginale que certains jouent sans voir le piège. La culture juive est à la fois une histoire et une utopie. Le paradoxe de son rapport à la culture française est qu'elle est encore surtout une utopie. C'est aussi ce qu'elle peut avoir de fondateur.

L'atelier de Babel

Le passage de la Genèse sur la tour de Babel[1] est la scène primitive de la théorie du langage, et de la traduction. Il est particulièrement difficile. Non seulement par la simplicité redoutable de sa syntaxe (qui procure un effet d'archaïsme généralement dénaturé dans les traductions), mais surtout parce qu'il tourne dans une matière verbale régie par la figure étymologique et toute orientée par le calembour. D'où cette traduction, et les notes qui suivent. Elles peuvent paraître plus abondantes que de raison, en proportion de la brièveté du texte. C'est qu'elles visent à en montrer l'oralité, communément travestie en style écrit, et à faire entrer le lecteur dans l'atelier de ces problèmes : ceux du texte sont ceux de la traduction, et ceux de la traduction découvrent, ou occultent, ceux du texte.

Au commencement
(Genèse)
XI, 1 à 9

1
Et ce fut toute la terre langue une
Et paroles unes

2
Et ce fut dans leur voyage vers l'orient
Et ils trouvèrent une vallée au pays de Chin'ar et là ils s'établirent

1. Paru dans *Les Tours de Babel, essais sur la traduction*, Mauvezin, Trans-Europ-Repress, 1985 ; la traduction de *Au commencement* (Genèse), XI, 1-9 a été faite en collaboration avec Régine Blaig.

3
Et ils dirent l'un vers l'autre allons faisons blanchir des briques blanches et flambons pour la flambée
Et la brique blanche pour eux fut la roche et la boue rouge pour eux fut l'argile

4
Et ils dirent allons construisons-nous une ville et une tour et sa tête dans le ciel et faisons-nous un nom
Sinon nous nous disperserons sur la surface de toute la terre

5
Et Adonaï descendit voir la ville et la tour
Que construisaient les fils de l'homme

6
Et Adonaï dit si le peuple est un et la langue une pour eux tous et cela ce qu'ils commencent à faire
Et maintenant ne pourra être retranché d'eux rien de ce qu'ils méditeront de faire

7
Allons descendons et là embabelons leur langue
Qu'ils n'entendent pas l'un la langue de l'autre

8
Et Adonaï les dispersa de là sur la surface de toute la terre
Et ils cessèrent de construire la ville

9
Sur quoi elle s'appela du nom de Babel parce que là Adonaï embabela la langue de toute la terre
Et de là Adonaï les dispersa sur la surface de toute la terre

verset 1

Et ce fut, début en *vayehi* (forme renversive de l'inaccompli à valeur d'accompli) traditionnellement compris comme annonçant, dans la Bible, un malheur : l'inaccompli à venir est mangé par l'accompli, et le signifiant, entre inclusion et allusion, contient *voy*, interjection, cri naturel du malheur. D'où la nécessité d'une concordance interbiblique : voyez les débuts de *Ruth* et d'*Esther* dans les *Cinq Rouleaux*.

Langue – safa, étymologiquement « lèvre », métaphore du langage. Dès l'akkadien et l'hébreu biblique, le langage est tantôt la langue (l'organe), *lachon*, tantôt la lèvre, *safa*, tantôt la bouche, *pê*, également représentations d'ouverture : le bord de la mer est la « lèvre » de la mer en hébreu. On dit : les lèvres d'une plaie, les Bouches-du-Rhône[2].

Mais choisir l'étymologie contre la valeur d'emploi serait régresser par rapport à l'usage de l'hébreu lui-même : l'illusion du traducteur, selon Jean Paulhan.

Langue une / paroles unes – safa ahat / udevarim ahadim, à la fois le numéral et l'identité, un seul et le même, en rapport d'apposition attribut à toute la terre. Écho au début de la Genèse. Le même signifiant, de part et d'autre. Le rythme local (mot en clausule sous l'accent), et le rythme de concordance imposent de tenter cette même concentration, qui est l'oralité du texte. Le rythme fait un seul groupe de « langue une », faisant ce que dit le mot en même temps qu'il le dit. La disjonction, entre « paroles » et « unes », au lieu de répéter la figure, renforce l'effet, puisqu'il concerne un pluriel. En français, on le voit, mais on ne l'entend pas. Le défaut même va dans le « sens » du texte, pour la maintenance du signifiant. Et « paroles », non « mots », pour tenir la consonance, du féminin. Il s'agit de la langue, non du langage. Non du parler, mais des mots, qui sont les mêmes avec le même sens pour toute la terre, non simplement « pour tout le monde ».

Les autres traductions françaises passent diversement à l'écrit désoralisé. Par destruction de la symétrie et de la position, où reste seulement le sens lexical : « Toute la terre avait une même langue et des paroles semblables » (Rabbinat), « Toute la terre avait une seule langue et les mêmes mots » (Segond). L'équivalence dynamique, qui se croit pragmatique, et vise le langage courant (qui n'est en rien le registre de ce texte) instrumentalise, et trivialise : « Tout le monde se servait d'une même langue et des mêmes mots » (Bible de Jérusalem), « La terre entière se servait de la

2. Ed. Dhorme, *L'Emploi métaphorique des noms de parties du corps en hébreu et en akkadien*, Geuthner, 1963 (1re éd. 1923), p. 84-89.

même langue et des mêmes mots » *(TOB)*[3]. Dhorme (éd. de la Pléiade) fausse la technicité des termes : « Toute la terre avait un seul langage et un seul parler. » Fleg pratique l'étymologisme de la lèvre : « Or toute la terre était lèvre unique et paroles uniques », technique non consistante avec la modulation sémantique du « or » pour le *et* – attention partielle à la rythmique, et rupture de la concordance avec « jour un ». Chouraqui aussi ne garde de la signifiance que l'étymologisme, rompant, de plus, avec la symétrie, la position, et l'aspect : « Et c'est toute la terre : une seule lèvre, d'uniques paroles. » La Septante était la première à étymologiser la lèvre, mais avec glose et rajout à la fin : *« Kai en pasa hè gé kheílos hen, kai phoné mia pasi* – Et toute la terre était une lèvre, et une voix pour tous ». Jérôme gardait la lèvre, perdait la symétrie du *un*, mais restait plus près des mots à la fin : « erat autem terra labii unius et sermonum eorumdem ». La plus proche des traductions anciennes était le Targum d'Onquelos : « *vahava kol ar'a lichan had umamlel had* » où *lichan* égale langue.

Place à part pour André Neher qui a donné, dans *De l'hébreu au français*[4], une « traduction » de ce passage qui est une glose substituée au texte. Elle témoigne, par son aberration, de l'effet désastreux produit par l'équivalence dynamique, où la méconnaissance de la rythmique est de plus laissée à la « liberté de chacun » au nom d'une « loi de l'haleine ». À titre d'exemple, le verset 1 : « Le malheur, c'est que l'humanité, dans sa totalité, était d'un seul bord et vivait une seule histoire. » Mais le malheur est à venir, il sera la dispersion et la pluralité, malheur et châtiment ensemble. Le malheur n'était pas l'état premier, paradigme plutôt de l'Éden, puisque pour Rachi cette langue unique était l'hébreu – la langue de la sainteté.

verset 2

Dans leur voyage – benas'am, forme nominale du verbe, à valeur circonstantielle, litt. « dans leur partir », *naso'a* est indistinctement « partir » et « voyager ».

3. Traduction œcuménique de la Bible.

4. André Neher, *De l'hébreu au français, la traduction* (Collection initiation et méthodes), Klincksieck, 1969, p. 23-56.

Vers l'Orient – miqédem, le *min* d'origine indique ici la situation, le point de vue[5]. Les traductions se partagent entre le rendu littéral erroné (« en émigrant de l'Orient », Rabbinat ; « comme ils étaient partis de l'Orient », Segond ; « quand les hommes partirent de l'Orient », Dhorme ; « et c'est à leur départ d'Orient », Chouraqui) et le sens de point de vue, déjà donné par le Targum : « comme ils se déplantaient vers l'Orient », Fleg ; « or en se déplaçant vers l'Orient », *TOB*.

Vallée – biq'a (ici, à l'intérieur du groupe *viq'a*), étym. « fente », de *baq'a*, « fendre » ; « vallée » (Rabbinat), « plaine » (Segond, B. de Jérusalem, Dhorme, *TOB*, Fleg), et « cañon » (honni soit qui pense au Colorado !) pour Chouraqui.

Chin'ar, déjà dans Gen., X, 10, la Babylonie, forme hébraïque pour le nom babylonien *Sanhar*. A. Neher rapporte une tradition selon laquelle la civilisation de Babel était « édifiée sur les vestiges et les morts du déluge », et il traduit : « ayant découvert une profonde crevasse dans la vallée où s'étaient amoncelés les morts du déluge ».

Et là ils s'établirent – vayachvu cham, comme le verbe *yachav* signifie dans son sens concret « s'asseoir », Fleg a mis : « et ils s'assirent là ».

verset 3

L'un vers l'autre – ich el re'ehu, formule courante, mais où la préposition *el*, « vers », importe à la relation du face à face, et s'oppose à la construction *dibber le-*, « parler à ». Voir la traduction de *Jona*.

Faisons blanchir des briques blanches – nilbena levenim, figure étymologique. Le verbe *lavan*, « faire des briques », est tiré du nom *levena*, « brique ». Mais toute la racine et le champ lexical de ce mot ont pour désignation et référent la blancheur : *lavan*, « blanc » ; *libben*, « blanchir » ; *levana*, la lune, c'est-à-dire la blanche ; le bouleau, *livné*, le Liban, *levanon*, à cause des neiges, etc. Les briques étaient donc des terres blanchies, des

5. Cf. *Hebraïsches und aramäisches Lexikon zum Alten Testament*. L. Koehler-W Baumgartner, 3e éd., Leyde, Brill, 1967.

« blanchies », ainsi nommées sans doute parce qu'elles étaient « baked white by the heat of the sun[6] ». Or on ne peut se contenter du sens comme dénomination empirique, pour traduire ce passage, car ce verset est fait de figures de signifiance. Quatre couples de paronomases : *nilbena levenim, nisrefa lisrefa, halevena leáven, hahemar lahómer.* L'archéologie est ici une philologie, mais aussi une rhétorique, et une poétique. Problème différent de celui de l'étymologisme, lèvre pour langue. D'où la traduction proposée, où les termes de la blancheur suppléent le signifiant, le mot *brique* étant le support.

Le « briquetons des briques », de Dhorme, outre que *briqueter* ne signifie pas « faire des briques », est une solution seulement en apparence, car elle maintient le mot *brique* seul, qui désigne avec notre mot à nous, sans rien dire du champ sémantique et lexical de l'hébreu, et il exclut la mise en série de la signifiance, le rapport au troisième couplage.

Et flambons / pour la flambée – venisrefa / lisrefa, le *lamed* de *lisrefa* indique le résultat de la flambée, c'est-à-dire les briques. Donc pas « à la » (flambée, brûlée – Dhorme, Fleg) qui signifie « par la combustion ».

Et la brique blanche pour eux / fut / la roche – vatehi / lahem hallevena / leáven, le verbe être plus *lamed* égale devenir, mais la particule *le-*, proclitique, intégrée au mot *áven*, « pierre », forme une seule unité avec lui, et les deux opposés référentiels sont aussi deux opposés prosodiques : la matière des mots confirme leur sens, d'où le couplage *blanche / roche.*

La boue rouge / l'argile – hemar / hómer. Dictionnaires et traductions opposent le bitume ou l'asphalte à l'argile et au mortier. Mais, comme pour la blancheur de la brique, cachée par le « sens » du mot selon les lexiques, la matérialité est ici un élément de la signifiance que le « sens », curieusement, occulte. Les variantes nominales sont liées à un verbe *hamar*, séparé en plusieurs invariants par les dictionnaires, mais proches pourtant : « bouillonner », « brûler ». La couleur « rouge » tient à cet effet

6. G.J.Spurrell, *Notes on the text of the Book of Genesis*, Oxford, 1896, p. 126.

de matière qui a bouillonné ou brûlé. Un des mots pour le vin est *hémer*. L'argile, *hómer,* est l'élément premier d'où dérivent les « sens » de matière, matériau, tas (d'où une mesure de capacité), jusqu'à une parure. L'argile « rouge », dit le dictionnaire, est *hamra*. En arabe, *al-hamra*, la « rouge », a donné l'Alhambra. C'est pourquoi j'ai « ajouté » l'adjectif *rouge*, en réalité inclus et caché dans le mot, en même temps que par là j'ai cherché la paronomase avec *argile*, dans la permutation des consonnes. *Boue* et *argile*, également, pour une désignation élémentaire, et fruste, de matériaux, car pour nous, malgré leur ancienneté, *asphalte* et *bitume* évoquent des réalités urbaines modernes. D'autre part le bitume est noir, et le complexe *hemar – hómer* dit le rouge.

Deux types de traductions. La traduction par les disparitions du signifiant : « Ils se dirent l'un à l'autre : "ça, préparons des pierres et cuisons-les au feu". Et la brique leur tint lieu de pierre, et le bitume de mortier » (Rabbinat), « Allons! Faisons des briques, et cuisons-les au feu. Et la brique leur servit de pierre, et le bitume leur servit de ciment » (Segond). La Bible de Jérusalem ne fait que remplacer le ciment par le mortier. De même la *TOB*. Puis les tentatives partielles de signifiance : « "Briquetons des briques et flambons-les à la flambée!" La brique leur servit de pierre et le bitume leur servit de mortier » (Dhorme). Fleg apporte une variation seulement : « Et ils se dirent d'homme à compagnon : – Allons, briquetons des briques, et brûlons-les à la brûlée. Et la brique leur fut pierre, et le bitume leur fut mortier ». Chouraqui recopie Dhorme, en mettant le passé au présent. Le fragmentaire de la tentative avait commencé dans la Septante, pour le premier couplage seul : « *kai eipen anthrópos tô plesion aútou, deute plintheúsômen plinthous, kai optésômen aútas puri. kai egeneto autois he plinthos eis lithon, kai asphaltos en autois he pélos*[7] ». Et saint Jérôme est ici le patron de ceux qui ont lâché la « forme » pour le « sens » : « dixitque alter ad proximum suum / venite faciamus lateres et coquamus eos igni / habueruntque lateres pro saxis / et bitumen pro cemento ».

7. « Et un homme dit à son voisin, allons, faisons des briques, et cuisons-les au feu ; et la brique fut pour eux pierre, et le bitume fut pour eux asphalte. »

verset 4

Une tour – migdal, le mot contient l'idée de grandeur en hébreu, et la *ziqqurat* vient de l'akkadien *zaqaru*, « élever ». Il y a ici le souvenir du grand temple de Marduk à Babylone, qui a dû avoir sept étages et cent mètres de haut, et qui portait l'inscription *E-temen-an-ki*, « maison des fondations du ciel et de la terre », construite au temps d'Hammourabi. Les Babyloniens la croyaient érigée par les dieux, ce qui donne un caractère polémique au verset 5 : ce ne sont que des hommes qui la construisent. Détruite au XVI[e] siècle av. J.-C. par les Hittites. Sa ruine est le point de départ du texte biblique.

Et sa tête dans le ciel – verocho vachammáïm, sa hauteur, mais aussi le souvenir de l'inscription technique sur les temples babyloniens. Construction nominale circonstantielle. La francisation coutumière en refaisait une phrase verbale : « dont le sommet atteigne le ciel » (Rabbinat), « dont le sommet touche au ciel » (Segond), « dont le sommet pénètre les cieux » (B. de Jérusalem), « dont la tête soit dans les cieux » (Dhorme), « dont le sommet touche le ciel » *(TOB)*. En réaction, Fleg : « la tête aux cieux », et Chouraqui : « sa tête : aux cieux ». Le pluriel *cieux* est un calque formel injustifié, puisque le français a le choix entre *ciel* et *cieux*, et que l'hébreu n'a qu'un pluriel qui ne s'oppose à rien. Le non-marqué pour le non-marqué commande *ciel*.

Sinon nous nous disperserons – pen nafuts, *pen* signifie « pour ne pas », « de peur que », mais aussi avec un caractère d'onomatopée, qui suggère un éclatement, dans la chaîne *pen-pneï, nafuts-árets*.

Sur la surface de toute la terre – 'al pneï khol haárets, 'al pneï est un tour prépositionnel lexicalisé à partir de *panim*, le visage, la « face ».

verset 5

Adonaï, le tétragramme. J'ai mis la forme orale, celle qui est lue, la forme écrite ne se lisant pas. C'est tantôt « le Seigneur » (Rabbinat, Fleg, *TOB*), « l'Éternel » (Segond), « Yahvé » (B. de Jérusalem), « Iahvé » (Dhorme), et « YHWH » pour Chouraqui.

Descendit – vayéred, figure du mode d'intervention de Dieu.

Que construisaient – acher bánu, il sont en train de construire, le passé composé employé par Chouraqui implique qu'ils ont fini, et Dieu ne pourrait plus intervenir : « la ville et la tour qu'ont bâties les fils de l'homme ».

L'homme – c'est, en hébreu, *adam*.

verset 6

Si le peuple est un – hen 'am ehad, Orlinsky est le seul traducteur moderne à reconnaître et traduire cette valeur de *hen* : « If, as one people with one language for all, this is how they have begun to act, then nothing that they may propose to do will be out of their reach[8]. » Les autres ont : « voici » ou « voici que » (Rabbinat, Segond, B. de Jérusalem, Dhorme, Fleg), « Eh » pour la *TOB*, « Oui » chez Chouraqui, Buber et Rosenzweig avaient mis « Da ». La Septante avait commencé avec *idou* – « voyez » et Jérôme avait suivi, avec « ecce ». Mais le Targum disait bien *ha*, « si ». Confusion avec *hine*, « voici ».

Ce qu'ils commencent à faire – hahillam la'asot, forme nominale du verbe, litt. « leur commencer à faire ». Dieu a la même attitude qu'au jardin d'Éden, quand Adam et Ève vont manger le fruit de l'arbre de la connaissance. Où est le péché ? Ce n'est pas de se faire un nom (voir Gen. XII, 2) mais de rester en un seul lieu, qui s'oppose au plan divin, « remplir la terre » (Gen. IX, 7). Pour les Sumériens aussi, à l'origine, il n'y avait qu'une langue pour tous, jusqu'à ce qu'Enki confonde les langues, par rivalité sans doute avec Enlil.

Maintenant – 'ata, point de départ temporel de la conséquence.

Retranché d'eux – yibatser mehem, passif (nifal) de *batsar*, dans son sens premier, « couper », d'où « être récolté », pour le raisin, et au sens abstrait, « être interdit, impossible » (*min* égale « pour »). Mais il importait aussi de garder le passif, comme valeur. Ce qui disparaît dans les traductions du sens comme

8. « Si, en tant qu'un seul peuple avec une seule langue pour tous, c'est ainsi qu'ils ont commencé à agir, alors rien de ce qu'ils peuvent se proposer de faire ne sera hors de leur portée. »

point d'arrivée : « et dès lors tout ce qu'ils ont projeté leur réussirait également » (Rabbinat), « maintenant rien ne les empêcherait de faire tout ce qu'ils auraient projeté » (Segond), « Maintenant aucun dessein ne sera irréalisable pour eux » (B. de Jérusalem), « rien désormais ne sera impossible de tout ce qu'ils décideront de faire » (Dhorme), « maintenant rien de ce qu'ils projetteront de faire ne leur sera inaccessible » *(TOB),* « Maintenant rien ne les retiendra de ce qu'ils méditeront de faire » (Fleg), « Maintenant rien n'empêchera / tout ce qu'ils auront dessein de faire ! » (Chouraqui).

Rien – kol, litt. « tout », transposé dans la phrase négative.

Méditeront – yazmu, inaccompli de *zamam*, « avoir des projets mauvais », verbe à redoublement, d'où une valeur d'onomatopée n'est pas exclue. Koehler et Baumgartner en rapprochent un verbe arabe *zamzama*, « murmurer » (voir « murmurer contre »), et *zanna*, « projeter ».

verset 7

Et là embabelons – venavla cham, préparation du calembour du verset 9, *navla*, du verbe *balal*, « mélanger, mêler, confondre ». La valeur d'onomatopée est liée à la répétition de la même consonne. Variante du verbe *bilbel*, « confondre, embrouiller » ; *bilbul*, « confusion, désordre » ; « s'embrouiller », *hitbalbel*. En arabe, *balbala*, et le « rossignol », ou un oiseau chanteur quelconque est *bulbul*. Voyez en français *balbutier*. L'effet n'est pas très éloigné de celui du grec *barbaros,* qui évoquait un gargouillis incompréhensible – la langue des autres, celle qu'on ne comprend pas. Pour l'effet de motivation, plus urgent ici qu'un « sens » qui n'est justement que le produit de cette motivation même, plutôt donc que de dire « emmêler », j'ai aventuré le verbe *embabeler*, dérivé de Babel, puisque pour nous, et déjà en hébreu, *Babel* est elle-même la confusion. Dans le texte, plus précisément, à la fois la ruine et la confusion. Un verbe fantôme pour le fantôme de la confusion.

Ici la Septante a mis le verbe qui signifie confondre *sunkheômen* avec le mot qui désigne la langue, *glossa* alors qu'au verset 6 comme au verset 1 elle mettait *kheílos,* « lèvre », et dans la dernière

partie du verset, pour la reprise du même mot pourtant, *phoné* « voix ». Confusion de la concordance littéraliste du verset 1. Ce que saint Jérôme reporte sur *linguam, vocem* et *labium*. Les traductions réalisent la scission du signe, laissant la « forme » et retenant du « sens » : « confondons leur langage » (Rabbinat, Segond, B. de Jérusalem, Dhorme), « brouillons ici leur langue » *(TOB)*. Fleg maintient *lèvres*, mais cette fois au pluriel, « embrouillons ici leurs lèvres », suivi par Chouraqui, « confondons là leurs lèvres ». Où le pluriel fausse la signifiance, et la métaphore, pour devenir une pseudo-littéralité.

L'un / la langue de l'autre, au verset 3, quand ils s'entendaient, l'expression faisait un seul groupe rythmique. Maintenant, l'accent disjonctif les éloigne déjà l'un – de l'autre.

verset 8

Fin du monothéisme universel premier, et introduction de l'idolâtrie. La pluralité des langues est liée à la pluralité des dieux. Les barrières entre les langues continuent les barrières entre l'Éden et l'homme, entre l'homme et le serpent, pour interdire la sagesse et le pouvoir de Dieu, qui sont dans l'unité.

verset 9

Elle s'appela du nom de – qara chemah, forme impersonnelle (3e p. du sing.) qui est une expression courante dans la Bible pour la désignation d'un nom, litt. « (il) s'appela son nom (suffixe féminin pour Babel) ». La plupart recourent à l'impersonnel *on* ; « on la nomma Babel » (Rabbinat), « on l'appela du nom de Babel » (Segond, Dhorme). Fleg : « on prononça son nom Babel », variation étymologique sur le verbe *qara*, de même que Chouraqui, vers la surenchère, et enfreignant la syntaxe, et l'effet de langage courant, en faisant de Dieu le sujet du verbe : « il clame son nom ».

Babel // parce que là / Adonaï embabela – bavel // ki-cham / balal adonaï. Tout le texte est parti de cette étymologie pour feindre d'y arriver, circulairement. Ce n'est pas une étymologie « fantaisiste » comme Dhorme le met en note. Mais une dérision volontaire. La preuve matérielle de la confusion-châtiment est la

ruine de la tour. Le calembour fait la preuve par le langage. La vérité du double sens n'apparaît que comme sens unique. Le calembour est à la fois caché et montré, puisqu'il joue sur le passage d'une langue à l'autre. Le nom assyrien était *bâb-il*, « porte de Dieu », et plus tard, *bâb-ilânî*, « porte des dieux ». C'est l'interprétation générale. Certains ont proposé *bâb-Bel*, « porte de Bel ». L'hébreu n'a pas ce mot pour la « porte », il a *délet* ou *chá'ar*. Mais l'araméen a *bava*, et l'arabe *bâb*.

Dans ce texte, fait de signifiance plus que de « sens », chaque trait de motivation compte. Les disparitions du calembour comme les fausses routes. Et le discours des notes du traducteur comme celui de la traduction.

Le recours commun est l'extradition du jeu de mots hors du texte, pour l'expliquer en note. Traduction du Rabbinat : « C'est pourquoi on la nomma Babel, parce que là le Seigneur confondit le langage de tous les hommes ; et de là l'Éternel les dispersa sur toute la face de la terre. » *Seigneur*, *Éternel* pour deux fois le Tétragramme ; *les hommes*, *la terre* pour le même mot, et en note, pour *confondit* : « Sens du mot *balal*, d'où paraît venir le nom de *Babel*. » Ce « paraît » détruit le jeu de mots même, puisque, à travers sa prudence apparente, il croit que c'est là l'origine véritable du nom, et méconnaît donc complètement le travail (satirique) du langage. Segond, tout autant. Et la Bible de Jérusalem. Mais sa note a l'air, supérieurement, de rectifier une erreur, une ignorance du texte : « Babel est expliqué par la racine *b l l* "confondre". Le nom de Babylone signifie en réalité "porte du dieu". » Note de Dhorme, qui traduit comme les autres : « Ici une étymologie fantaisiste rattache le nom de Babel au verbe hébreu *bâlal* "il confondit, il brouilla". » On voit combien le discours des notes est lent à admettre la notion de jeu de mots. Elle apparaît dans la *TOB*, qui traduit : « Aussi lui donna-t-on le nom de Babel, car c'est là que le Seigneur brouilla la langue de toute la terre », et qui note : « En hébreu, il y a jeu de mots entre le nom de Babel (Babylone) et le verbe traduit par *brouilla* ». Il y a eu une résistance. Mais le jeu de mots n'est pas entré dans le texte. Fleg insérait une glose : « Sur quoi on prononça son nom Babel, *embrouillement*, car, là, le Seigneur embrouilla la lèvre de

toute la terre. » Chouraqui l'a imité : « Sur quoi il clame son nom : *Bavel*, Confusion, car là, YHWH confond la lèvre de toute la terre. » Fausse route pour *Bavel*, calque phonologique, qui, dans la langue d'arrivée, se met à évoquer la *bave*. Jérôme le premier avait lâché le jeu de mots : « Et idcirco vocatum est nomen ejus Babel / quia ibi confusum est labium universae terrae – Et pour cela son nom a été appelé Babel, parce que là a été confondue la langue de toute la terre ». Le Targum l'avait, si on peut dire, renforcé : *bavel – bilbal*. André Neher substitue le métalangage au langage. Il traduit : « C'est la raison pour laquelle on lui donna le nom de Babel, car c'est littéralement là que Dieu pétrit la pâte de la langue de l'humanité entière. » Et il note : « L'adverbe "littéralement" permet au lecteur de comprendre que la Bible fait un jeu de mots, un jeu de *lettres*. » Seule la Septante a résolu le jeu autrement – elle a remplacé le nom par son sens, et elle l'accomplit, mais comme vérité dans sa seule langue : « *Dia toúto ekléthé to onoma aútès, Sunkhusis, hoti ekei sunekhee Kurios ta kheílé pasês tès gés* – c'est pourquoi son nom fut appelé Confusion, parce que là le Seigneur confondit les lèvres de toute la terre ».

Sur la surface / de toute la terre, un seul groupe au verset 4, quand les hommes sont encore unis, et au verset 8 où l'expression fait bloc contre *micham*, « de là », locution adverbiale isolée chaque fois, aux versets 8 et 9. L'adverbe *cham*, « là », est marqué rythmiquement dans tout ce passage : clausule de verset (v. 2), de groupe (v. 7). Ici l'expression est disjointe intérieurement : effet démarcatif final, et motivation rythmique de la rupture.

Paradoxalement, le mythe théologique qui associe, et solidarise, la dispersion des peuples et la pluralité des langues, fonde l'histoire empirique. Et la « langue une » d'avant Babel peut apparaître non plus comme la « langue de la sainteté » mais comme l'absence du langage précédant le langage[9]. Une parabole de l'état paradisiaque : l'union des mots et des choses, c'est-à-dire des hommes et de la nature, et des hommes entre eux.

9. Ce que dit aussi Claude Hagège, « cette unité de la langue n'était autre que l'absence de toute langue », dans « Babel, du temps mythique au temps du langage », *Revue philosophique*, n° 4, 1978, p. 470.

État *religieux*, au sens de l'étymologie chrétienne du mot. Et union qui transcende nécessairement le langage. Parce que l'historicité du langage, qui n'est pas séparable de celle des langues, est liée à leur diversité.

Quand la traduction cache, et dénie, cette diversité, par le motif du *naturel*, plus elle se veut et se croit empirique, plus elle apparaît comme le maintien, à son insu, de la théologie de Babel : le sacré, plus que le divin, et la diversité est la figure de la Chute ; l'altérité, qu'il faut chercher, et cacher, manifeste la présence du Mal. Théologie des traducteurs.

Si traduire est écrire...

Traduire n'est traduire que quand traduire est un laboratoire d'écrire. Décalque, autrement. Une exécution. Par le signe. Et peut-être, pas plus qu'on ne choisit ce qu'on écrit, on ne choisit réellement ce qu'on traduit. Ce qu'on arrive à traduire-écrire. On serait presque plutôt choisi par ce qu'on traduit, comme par ce qu'on écrit. S'il y a là une aventure, c'est celle de l'historicité. Le rapport entre écrire et traduire est une parabole, une histoire apparente dont le sens est caché. Il se montre après coup. Écrire ne se fait pas dans la langue, comme si elle était maternelle, donnée, mais vers la langue. Écrire n'est peut-être qu'accéder, en s'inventant, à la langue maternelle. Écrire est, à son tour, maternel, pour la langue. Et traduire n'est cela aussi que si traduire accepte le même risque. Sinon, traduire est une opération d'application, de conscience bonne ou mauvaise (l'honnêteté, la fidélité, la transparence). Dans la langue. Qui est du tout fait. Alors le traducteur est dans le prêt à penser, le prêt à écrire. Il transporte des messages, il fait passer une littérature dans la langue d'une autre. Sans lui on ne lirait pas ces choses. C'est vrai.

Mais s'il n'y a que cela, quelque chose d'essentiel est manqué. Le traducteur n'est plus dans un rapport entre écrire et traduire. Il ne fait que traduire de la langue, de la littérature, du sens. Ce sera toujours à refaire. Parce qu'il n'aura été qu'un truchement, un passage d'époque. Une définition purement sociologique. Une grille, qui définissait ce qu'on pouvait ou ne pouvait pas dire, toujours modelée sur les réussites acquises. Rien n'oppose davantage écrire et traduire. Puisque écrire est contraint, sous peine d'inexistence, à inventer son discours.

Le paradoxe de la traduction n'est pas, comme on croit communément, qu'elle doit traduire, et serait ainsi radicalement

différente du texte qui n'avait qu'à s'inventer. Il est qu'elle doit, elle aussi, être une invention de discours, si ce qu'elle traduit l'a été. C'est le rapport très fort et caché entre écrire et traduire. Si traduire ne fait pas cette invention, ne prend pas ce risque, le discours n'est plus que de la langue, le risque n'est plus que du déjà fait, l'énonciation n'est plus que de l'énoncé, au lieu du rythme il n'y a plus que du sens. Traduire a changé de sémantique, et ne s'en est pas rendu compte. La parabole est celle de l'écriture même.

C'est pourquoi je m'écris dans les textes bibliques, en les traduisant. Les textes bibliques, plus que tous les autres, imposent une réflexion et une pratique : la pratique du rythme comme signifiant majeur du langage, car celle-ci est inscrite dans ces textes comme nulle part ailleurs, dans la rythmique de la cantillation ; et la réflexion, car cette place et ce rôle du rythme ont un effet théorique sur le langage, sur la traduction.

On peut constater cet effet aussi par la résistance qu'il provoque, résistance massive, dominante, contre la notion même de théorie de la traduction, chez les traducteurs, qui se voient ou se croient attaqués dans leur bien traduire, et en général chez les assis de la littérature et de l'enseignement des langues.

Même résistance contre la poétique, surtout quand elle est une poétique du rythme, un *penser Humboldt aujourd'hui*, chez les assis de la philosophie. Que de contemporains sont assis ! Les mêmes que ceux dont Mallarmé disait : « Je rétorquerai, devant l'agression, que des contemporains ne savent pas lire. »

Ce n'est pas un hasard si la Bible est le domaine non seulement le plus ancien mais encore le plus stratégique et le plus actuel d'une mise en crise de la notion du sens, du rythme, du traduire. Disant cela, je n'attaque pas les « bons » traducteurs. Je ne suis pas non plus du côté de la « théorie » contre les traducteurs. Je le dis parce que je suis traducteur.

Index des noms

Achard Paul, 399, 417
Adorno, 70, 112, 115
Albouy Pierre, 172
Alembert d', 47
Althusser Louis, 80
Amyot Jacques, 42,56
Ancet Jacques, 51
Andrewes Lancelot, 43
Andronicus Livius, 37
Annenski Innokenti, 50
Apollinaire Guillaume, 117, 139, 326, 396
Aquila, 52, 441
Aragon Louis, 115, 178, 213, 272, 397
Aristote, 34, 39 40, 55, 90, 112, 214
Arnold Matthew, 49
Aubigné Agrippa d', 173, 439
Augustin saint, 15, 86, 96, 176
Averroès, 39
Avicenne, 39

Bacquès Jean-Louis, 260
Baïf Jean-Antoine de, 42
Bakhtine, 54,178
Ballard Michel, 31, 67, 140
Bally Charles, 91
Banu Georges, 396
Bardollet Louis, 108
Barnstone Willis, 18
Barthes Roland, 197
Baudelaire Charles, 25, 48, 50, 52, 53, 55, 56, 85, 122, 123, 178, 220, 243, 259, 311
Beaugrande Robert de, 66, 67
Beckett Samuel, 51
Benjamin Walter, 20, 36, 53, 55, 57, 66, 122, 126, 140, 152, 166, 196
Benveniste Émile, 76, 99, 113, 116, 118, 196
Béranger, 69
Bérard Victor, 51, 108
Bercheure Pierre, 40
Bergson Henri, 147
Berman Antoine, 63
Bianu Zeno, 182, 193
Blaig Régine, 153, 342, 427, 445
Blanchot Maurice, 66, 197, 319
Blok Alexandre, 53
Boèce, 35
Bogaert Pierre-Maurice, 439
Böll Heinrich, 52
Bonnefoy Yves, 51, 93, 110, 232-234, 236-239, 241, 242, 264-266
Booth Stephen, 276
Borchardt Rudolf, 52
Brandt Sébastien, 40
Braun Alain, 31
Brizeux, 212

Broeck Raymond van der, 65
Brook Peter, 398
Buber Martin, 13, 52, 106, 132, 157
Buck George, 346
Budick Sanford, 13
Burnouf Eugène, 49
Burton R., 46

Cahen Samuel, 49, 106, 440
Caillois Roger, 259
Calderon, 51
Calepin, 34
Calvin, 42
Calvino Italo, 215, 216, 264
Camus Albert, 51
Cannac Génia, 399, 418
Caproni Giorgio, 201, 202
Carré Patrick, 182, 193
Catford, 67, 162
Catulle, 37
Caussat Pierre, 12, 345, 349, 355-358, 360, 362-365, 369, 390
Celan Paul, 52, 53, 77, 260, 275
Céline, 51, 117, 203
Chapiro Marc, 146
Chapman, 42
Chateaubriand, 48, 50, 91, 229, 260
Chaucer, 42, 176
Cheng François, 179, 180, 192, 193
Chomsky Noam, 66, 176, 343, 344, 347-349, 358, 361, 376
Chouraqui André, 39, 52, 57, 106, 125, 126, 128, 133, 134, 140, 156-158, 201, 441, 442, 448, 449, 451-455, 457
Cicéron, 14, 37, 38, 57, 86, 122, 123, 140, 150, 151, 248
Claude Catherine, 342
Claudel Paul, 38, 134, 190, 315, 316, 420-426, 428
Clément Catherine, 324
Coindreau Maurice-Edgar, 36
Coleridge, 49, 54
Collot Michel, 189
Cometti Jean-Pierre, 195
Confucius, 33
Cordonnier Jean-Louis, 31
Coseriu Eugenio, 31
Coverdale, 43
Cowper William, 46
Crampon Augustin, 49, 441

Dacier Mme, 44, 55, 57
Dante, 51-53, 68, 129, 130, 148, 175, 201, 203-207, 210, 213, 274
David Claude, 320, 325, 328, 329, 331, 336, 337, 339, 340
Defauconpret Auguste, 48
Demiéville Paul, 180, 181
Démocrite, 99
Déprats Jean-Michel, 232, 233, 236-239, 241, 242, 394
Derrida Jacques, 76-79, 195
Descartes, 80, 348
Desportes Philippe, 42
Dhorme Édouard, 52, 103, 106, 157, 434, 435,442, 447-456
Didier Béatrice, 174
Disegni Dario, 133
Disselkamp Annette, 345, 349, 355, 390
Dolet Estienne, 7, 40, 41, 55, 57, 202
Dostoievski, 49, 51, 122, 147, 163, 175

DRYDEN, 46
DU BELLAY Joachim, 41, 42, 47, 83, 173, 260, 263
DUBEUX Albert, 226
DUCHAMP Marcel, 19
DUCIS, 230
DURAS Marguerite, 399, 418, 419
DURET Élisabeth, 231
DUSSAND René, 168

ELIADE Mircea, 118
ÉLUARD Paul, 170
ENGLER Rudolf, 172
ENNIUS, 37
ENZENSBERGER Hans, 52
ESTIENNE Robert, 41
ETKIND Efim, 259, 260, 270

FAUCHEREAU Serge, 68
FÉDIER François, 75
FERRY Luc, 354
FEUERBACH, 389
FITZGERALD Edward, 49
FLAUBERT Gustave, 18
FLAVIUS JOSÈPHE, 119
FLEG Edmond, 39, 52, 55, 157, 434, 441, 442, 448-450, 452-456
FLORENNE Yves, 231
FLORIAN, 69, 122, 163
FORGES Germaine, 31
FORT Paul, 281
FRAZER James, 168
FREUD, 71, 160, 203
FUZIER Jean, 261, 263, 270, 282, 289, 292, 301

GADAMER Hans-Georg, 195
GALLAND Antoine, 22, 45, 46, 54, 310
GANDILLAC Maurice de, 20
GARNIER Charles-Marie, 266, 267, 280, 288, 291, 300
GASCOIGNE George, 261
GEORGE Stefan, 52, 53, 272
GIDE André, 51, 231-234, 236-242, 263, 279, 282, 369
GNOLI Gherardo, 109
GODEAU, 44
GOETHE, 29, 48-50, 54, 91, 127, 260, 311
GOTTSCHED Johann, 47
GRIMM, 76, 387
GUERNE Armel, 271, 284, 285, 294, 304
GUILLEVIC Eugène, 308-313, 315-318
GUIZOT F., 267,299

HABERMAS Jürgen, 19, 113
HAGÈGE Claude, 457
HALÉVI Juda, 438
HAMBURGER Michael, 52
HEGEL, 113, 150, 371, 372, 374, 376, 382, 387
HEIDEGGER Martin, 37, 57, 63, 66, 74-77, 93, 118, 150, 195-197, 205, 354, 372, 375
HEINE, 48, 53, 326
HÉRACLITE, 195
HERDER, 47
HÉRODOTE, 37
HERVIER Marcel, 209
HESSE Herman, 319
HIRSCH Samson Raphaël, 50, 134
HJELMSLEV, 71
HÖDERLIN, 172, 204
HOLMES James, 65,67
HOMÈRE, 22, 47, 49-51, 53, 56, 91, 102, 106, 109, 129, 148, 171, 175

Hopkins Gerard Manley, 51, 117, 188, 262
Horace, 37
Horkheimer, 63, 70, 112, 123, 142, 165
Huens J.C., 395
Huet Pierre-Daniel, 45
Hugo François-Victor, 48, 110, 231-233, 236-242, 266, 271, 279, 290, 299, 300, 303-305
Hugo Victor, 11, 45, 49, 68, 92, 172, 174, 178, 248, 267, 307, 326, 443
Humboldt Alexandre de, 386-387
Humboldt Wilhelm von, 12, 30, 48, 79, 113, 114, 143, 145, 169, 176, 202, 225, 343-355, 357, 359-363, 365, 370-383, 386, 388, 391-393
Hurault B. et L., 434
Hymes Dell, 245

Ibn Ezra, 438
Ikunieva Ludmilla, 395
Iser Wolfgang, 13
Italicus Silius, 37

Jaccottet Philippe, 51, 108, 201, 258
Jakobson Roman, 245, 246, 377
Jérôme saint, 27, 38, 39, 54, 55, 57, 72, 87, 96, 135, 176, 421, 425, 435, 448, 457
Jérusalem, Bible de, 49, 52, 101, 102, 105, 133, 135, 157, 158, 187, 435, 441, 442, 449, 451-456
Jodelle, 269, 276
Jouve Pierre Jean, 51, 129, 201, 236, 263, 267-270, 281, 291, 292, 301, 303
Jousse Marcel, 74
Joyce James, 204
Jullien François, 194

Kade Otto, 31
Kafka Franz, 51, 80, 117, 172, 175, 176, 201, 225, 264, 270, 319, 320, 322-324, 337-339, 341
Kant, 49, 113, 346, 359, 373, 374, 387, 392
Kaufmann Francine, 32
Kelly Louis, 67
Kienen A. 168
King James Version, 33, 54, 94, 101, 148, 149, 157, 187, 427, 439
Kittel, 438
Klee Paul, 396
Klemperer Viktor, 19
Klossowski Pierre, 39, 51, 178
Krauss Karel, 395, 399, 418
Kugel James, 119

Lacan Jacques, 197, 323, 324
Lachman, 171
Lacoue-Labarthe Philippe, 195
Ladmiral Jean-René, 70-72
Laffitte Sophie, 395, 396, 406
Laks André, 345, 349, 355, 390
Lamartine, 306
Lambert José, 65
Lamotte-Houdar, 44
Lane E.W., 46
Laplace Colette, 31
Larbaud Valery, 14, 36, 55, 96, 123
Larose Robert, 67

Larousse Pierre, 440
Laufer Roger, 168
Leconte de lisle, 106, 108
Lefèvre d'Étaples Jacques, 42, 439
Leip Hans, 184
Le Maistre de Saci Isaac, 45, 100, 105, 128, 132, 421, 425, 439
Lemarchand Henry, 184
Lepoutre Raymond, 110, 226, 231-234, 236-243
Lermontov, 50,54
Le Tourneur Pierre, 45
Lévinas Emmanuel, 118, 443
Levy-Bruhl Lucien, 36, 122
Leyris Pierre, 51
Lioubimov, 54
Littmann, 46
Loraux Nicole, 109
Lorca Federico García, 51,260
Lorgnet Michèle, 199
Lorris Guillaume de, 40
Lope de Vega, 51
Lowth Robert, 171
Lozinski, 53
Lucrèce, 171, 178
Lusson Pierre, 68, 69
Luther, 33, 43, 48, 54, 55, 57, 72, 106, 157, 427, 434, 439

Malaplate Jean, 270-273, 287-289, 297, 306
Malherbe, 35, 44, 212, 271, 276
Mallarmé Stéphane, 21, 48, 80, 85, 117, 174, 189, 204, 274, 275, 309
Malleret Ève, 51, 177
Mandelkern, 159
Mandelstam, 258, 260, 275
Marchak, 53
Mardrus Charles, 46
Marivaux, 45
Markowicz André, 51, 419
Marmontel, 91
Marot Clément, 42
Marquet Jean-François, 178
Martineau Emmanuel, 75,76
Masseron Alexandre, 208
Massin Jean, 172
Mathieu Jean-Claude, 189
Matthew Thomas, 43
Mazon Paul, 108, 109
Ménage Gilles, 43
Mendelsohn Moses, 47
Meng-hao-ran, 129, 179, 182, 192
Mérimée, 48
Meschonnic Henri, 142, 153, 278, 290, 299, 344
Michel Francisque, 171
Michelet, 49
Milton John, 48, 50, 91, 129, 260
Moncrieff Scott, 52
Montaigne, 117, 173, 263
Montesquieu, 173
Morand Eugène, 51, 231-233, 239, 240, 242
Morel C., 209
Morvan Françoise, 419
Mouchard Claude, 260
Mouloud Noël, 347
Mounin Georges, 57, 67, 68, 70, 71, 92, 94, 162, 375
Musset Alfred de, 309

Neefs Jacques, 174
Neher André, 448, 449, 457
Nerval Gérard de, 48, 170, 171, 220, 307, 311, 313

New English Bible, 101, 106, 132, 148, 187
Nida Eugene, 15, 57, 67, 79, 93, 107, 124, 146, 149, 185
Nietzsche, 172
Nodier Charles, 142, 190

Olivétan Robert, 42, 439
Ong Walter, 118
Onkelos, 158, 448
Oresme Nicolas, 35, 40, 54
Orlinsky, 158, 434, 435, 453
Osterwald, 45, 106, 439
Osty, 52
Ouaknin Marc-Alain, 440
Ovide, 37, 40

Pagnol Marcel, 231-233, 239
Parisot Henri, 51, 177, 201
Passelecq Georges, 52
Pasternak Boris, 53, 226, 258
Paulhan Jean, 121, 497
Pavis Patrice, 398
Péguy Charles, 144, 267
Péret Benjamin, 170
Perros Georges, 399, 418
Perrot d'Ablancourt Nicolas, 43
Pesron J.-P., 354
Pessoa, 52
Petit Marc, 314
Peyret Jean-François, 271, 273
Pézard André, 130, 148, 201, 208, 269
Picard Raymond, 168, 173
Pichot Amédée, 267, 299
Pierre Roland, 342
Platon, 39, 79, 116, 150
Poe Edgar Allan, 48, 55, 85, 178, 220, 259
Pope Alexander, 46
Pouchkine Alexandre, 48-50, 129, 178, 261
Pound Ezra, 53, 118, 247, 264
Prévost Jean, 51, 260
Proust Marcel, 80, 117, 171

Queneau Raymond, 171
Quillien Jean, 345-347, 352, 354, 370-373, 375, 379, 387, 388, 392
Rabbinat, Bible du, 49, 105, 133, 156, 430, 434, 435, 441, 442, 447, 449, 451-456
Rabelais, 178
Rachi, 103, 135, 156-159, 435
Racine, 173
Raven Frithjof, 346
Réda Jacques, 275
Régnier Henri de, 267, 296
Régy Claude, 134
Renan Ernest, 49, 168, 440
Renaut Alain, 354
Reuss Édouard, 440
Rilke Rainer Maria, 52
Rimbaud Arthur, 205
Risset Jacqueline, 201, 203, 204, 213, 274
Rivarol, 47, 69, 203, 209-211
Robel Léon, 68, 69
Robin Armand, 51
Rokeah David, 52
Rosenzweig Franz, 13, 52, 106, 132, 157, 453
Roubaud Jacques, 68, 206
Rousseau J., 354
Roussel Raymond, 169
Rousselot Jean, 267, 271, 272, 285, 295, 304
Rückert Friedrich, 50
Ruwet Nicolas, 245

Saint-Évremond, 47
Saint-John Perse, 129, 191, 213
Sallenave Danièle, 215, 395
Sapir Edward, 113, 152
Sartre Jean-Paul, 143, 371
Saussure Ferdinand de, 24, 29, 76, 111, 114, 138, 172, 190, 344, 348, 350, 376, 377
Scève Maurice, 269, 276
Schelling, 78
Schiller, 372
Schlegel August, 47
Schleiermacher, 36, 48, 194
Schneider Jean-Claude, 314
Schwob Marcel, 51, 231-233, 239, 240, 242
Segond Louis, 49, 105, 106, 133, 158, 441, 442, 447, 449, 451-456
Seleskovitch Danica, 31
Septante, 32, 33, 38, 39, 101, 132, 157, 158, 435, 439, 448, 454
Serres Michel, 15, 57, 93, 195
Shakespeare, 47, 48, 51-53, 91, 92, 100, 128, 130, 175, 179, 201, 225, 226, 229-232, 234, 236, 238, 242, 260, 261, 265-268, 270, 271, 273-276, 287, 289, 292, 297, 305
Simeone Bernard, 201
Sollers Philippe, 201
Spinoza Baruch, 18
Spurrell J.G., 450
Staël Mme de, 49, 93
Stanislavski, 394
Steiner George, 15, 57, 66, 77
Supervielle, 51, 236
Swinburne, 266

Targoum, 435, 448, 449, 453, 457
Tchekhov Anton, 51, 177, 225, 264, 394-396, 399, 402, 404, 405, 408-410, 413-417, 419
Thémistocle, 37
Thomas Henri, 236, 282, 283, 293, 302-304
Tieck Ludwig, 47
Tioutchev Fedor, 50
Traduction Œcuménique de la Bible (T.O.B.), 52, 101, 105, 128, 133, 157, 158, 188, 434, 442, 448, 449, 451-455
Trakl Georg, 311-313
Triolet Elsa, 177, 394-396, 398-418
Tsvetaieva Marina, 51, 177
Tyndale William, 42-43
Tytler Alexander Fraser, 46-47

Ungaretti Giuseppe, 52
Urquhart Thomas, 46

Valéry Paul, 259, 260, 376
Van Hoof Henri, 67
Veillon Olivier-René, 395
Verlaine Paul, 117, 213, 284, 317
Vernant Jean-Pierre, 109
Vezin François, 75-76
Vialatte Alexandre, 51, 80, 176, 201, 264, 270, 320, 322, 325, 327-329, 332-334, 336-341
Vienne Jean-Michel, 347
Vigenere Blaise de, 42
Virgile, 260
Vitez Antoine, 45, 51,110, 177, 226-228, 231, 235, 264, 394-415, 418, 419

VITTOZ Michel, 232, 236-240, 242
VOGÜÉ Marquis de, 122, 163
VOLTAIRE, 45, 230, 317
VOSS Johan Heinrich, 47
VULGATE, 33, 38, 92, 100, 128, 132, 156, 424, 427, 428, 434, 439

WAELHENS Alphonse de, 75, 76
WAHL François, 215
WALEY Arthur, 52
WALSER Martin, 52
WANG Yundao, 182
WEIL Alexandre, 440
WEIL Simone, 109
WHORF Benjamin Lee, 113, 152
WITTGENSTEIN Ludwig, 123, 345
WOLF Friedrich August, 374
WORDSWORTH William, 267
WYCLIF, 42

YOURCENAR Marguerite 51

Table des textes traduits ou étudiés

BIBLE
- Au commencement (Genèse) XI,1-9 — 445-458
- Les Noms (Exode) III — 430-435
- Les Noms (Exode) XV,1-21 — 154-159
- Deutéronome XI,30 — 103-107
- Isaïe XL,3 — 100-101
- Psaumes (Gloires) XXII,2 — 132-137, 424-425
- Le Chant des chants I,5; VIII,6 — 128
- Comme ou Les Lamentations IV,7 — 186-188

ILIADE
- VIII,64-65 — 107-110

MENG-HAO-RAN
- *Chun mian*, printemps qui dort — 179-183
- *I chou*, vogue la barque — 192-194

DANTE
- *L'Enfer* I,7 — 206
- XV,13-21 — 207-213

SHAKESPEARE
- *Hamlet* — 110-111, 228-257
- Sonnet 27 — 277-288
- Sonnet 30 — 288-297
- Sonnet 71 — 297-307

GOETHE
- *Faust*, chanson du roi de Thulé — 312-313

W.V. HUMBOLDT
- *Sur la tâche de l'écrivain de l'histoire* — 343-393

TCHÉKHOV
- *La Mouette* — 394-419

G. TRAKL
- *Au jeune Élis* — 313-318

KAFKA
- *Une petite femme* — 319-342

HEIDEGGER
- Le mot *Sprache* — 75-77

ITALO CALVINO
- *Si par une nuit d'hiver un voyageur* (début) — 215-221

Copyrights

Italo Calvino *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, Arnoldo Mondadori Editore.
Italo Calvino, *Si par une nuit d'hiver un voyageur*, éd. du Seuil pour la traduction française, 1981.
Dante, *Divine Comédie*, « Enfer, chant XV », traduction André Pezar, Bibliothèque de la Pléiade, éd. Gallimard.
Dante, *La Divine Comédie*, « Enfer », éd. Albin Michel.
Dante, *La Divine Comédie*, « L'Enfer », trad. Jacqueline Risset, éd. Flammarion, 1985.
W. Shakespeare, *Sonnets*, « Sonnets 27, 30, 71 », trad. Jean Fuzier, Bibliothèque de la Pléiade, éd. Gallimard.
W. Shakespeare, *Poèmes et Sonnets*, « Sonnets 27, 30, 71 », trad. Armel Guerne, Desclée de Brouwer, Bibliothèque européenne.
W. Shakespeare, *Quarante Sonnets de Shakespeare*, « Sonnets 27, 30, 71 », trad. Jean-François Peyret, Actes Sud, 1990.
W. Shakespeare, *Les Sonnets*, « Sonnets 27, 30, 71 », trad. Jean Malaplate, L'Âge d'homme, 1992.
W. Shakespeare, *Sonnets*, « Sonnets 27, 30, 71 », trad. Pierre Jean Jouve, Mercure de France, 1969.
W. Shakespeare, *Œuvres complètes*, « Les Sonnets », trad. Henri Thomas, Le Club français du livre, 1983.
Georg Trakl, *Œuvres complètes*, « À l'enfant Élis », trad. Marc Petit et Jean-Claude Schneider, éditions Gallimard.

Table des matières

Introduction

En commençant par les principes 9
Peser là où le signe casse 11
L'idée du traduire change 13
Cinq points de vue, plus un 14
Le passeur 17
Science ou art 18
L'acte de langage 18
La langue de bois du traduire 21
Rythmer l'oralité 29
L'Europe des traductions est d'abord
L'Europe de l'effacement des traductions 32
L'histoire de l'Europe comme histoire et non-histoire du traduire 32
Des Anciens au Moyen Âge. Des mots au sens 37
XV^e^ et XVI^e^ siècles. De la phrase au rythme 40
Le classique et le néo-classique comme génie de la belle infidèle 43
Le XIX^e^ siècle. Traduire à l'identique 48
Le XX^e^ siècle. Mise en scène du traduire 50
État des lieux 53

I. La pratique, c'est la théorie

Poétique du traduire, non traductologie 61
Les traductologiques 65
La poétique est la politique du traduire 73
Traduire la littérature 82
Rythme et traduction 97
La transformation de la traduction par le rythme 102
Le rythme comme signifiance 107
La transformation du discours par le rythme 110
Penser le continu, traduire le continu 112

Transformer le traduire *119*
Traduire ce que les mots ne disent pas
mais ce qu'ils font 139
Alors la traduction chantera 142
Le jeune discours parle devant le vieux signe qui n'entend pas *142*
Encore la langue de bois du traducteur *144*
Les mésaventures de l'herméneute traducteur *148*
Le continu du rythme contre le discontinu du signe *150*
Alors Moïse chantera *154*
Le traducteur et la haine de la poétique 160
Le texte comme mouvement et sa traduction comme mouvement 168
Une activité infinie dans un texte fini *168*
Du refus à l'acceptation du texte multiple *171*
La traduction comme mouvement des textes,
les textes comme mouvement dans la traduction *175*
Traduction, adaptation – palimpseste 185
Transformation du traduire et altérité 189
Le rythme comme éthique et poétique du traduire 199

II. La théorie, c'est la pratique

Parce que l'expérience est première 225
Antoine Vitez m'avait demandé… *226*
La critique distinguée devant le fils du soleil, Hamlet 228
Le nom d'Ophélie 245
Les silences du pentamètre iambique 258
Traduire des vers *258*
Le pentamètre iambique *261*
Les vers en vers ou les vers en prose *263*
Quelques traducteurs *267*
Le décasyllabe pour Shakespeare *275*
Sonnet 27 ..... *277*
Sonnet 30 ..... *288*
Sonnet 71 ..... *297*
Guillevic traducteur 308
La femme cachée dans le texte de Kafka 319
Poétique d'un texte de philosophe et de ses traductions :
Humboldt, *Sur la tâche de l'écrivain de l'histoire* *343*
I. Pour une poétique de Humboldt *343*
II. Philosophie d'une traduction *357*
1. La modernité comme dialecte 357
2. Analyse d'une désécriture 362

III. Activité de Humboldt *370*
1. Humboldt et les philosophes 370
2. La philosophie comme traduction 377
Traduire, c'est mettre en scène comme Antoine Vitez dans *La Mouette* de Tchékhov 394
Entre traduire et non traduire – Claudel le psalmiste 421
Traduire le sacré ou traduire le rapport au divin 427
Traduire, c'est retraduire – la Bible 436
L'atelier de Babel 445
Si traduire est écrire 459

Table des textes traduits ou étudiés *461*
Index des noms *463*

Bibliographie de l'auteur

aux éditions Verdier

Critique du rythme, Anthropologie historique du langage, 1982
Modernité, modernité, 1988 ; folio-Essais, Gallimard, 1994
La Rime et la Vie, 1990
Politique du rythme, politique du sujet, 1995
Voyageurs de la voix, poèmes, 1985. Prix Mallarmé 1986
Nous le passage, poèmes, 1990

aux éditions Gallimard

Pour la poétique, 1970
Les Cinq Rouleaux traduit de l'hébreu, 1970
Dédicaces proverbes, poèmes, 1972. Prix Max Jacob 1972
Pour la poétique II, Épistémologie de l'écriture, Poétique de la traduction, 1973
Pour la poétique III, Une parole écriture, 1973
Le Signe et le Poème, 1975
Dans nos recommencements, poèmes, 1976
Écrire Hugo, Pour la poétique IV, 2 volumes, 1977
Poésie sans réponse, Pour la poétique V, 1978
Légendaire chaque jour, poèmes, 1979
Jona et le signifiant errant, 1981

aux Presses Universitaires de France

Les États de la poétique, 1985
Le Langage Heidegger, 1990

aux Presses Universitaires de Vincennes

Critique de la Théorie critique, Langage et histoire, 1985

aux éditions Hachette-Littératures

De la langue française, 1997

aux éditions Hatier

Des mots et des mondes, Dictionnaires Encyclopédies Grammaires Nomenclatures, 1991

aux éditions Dunod

Traité du rythme, des vers et des proses, en collaboration avec Gérard Dessons, 1998

Cet ouvrage a été achevé d'imprimer en février 1999
dans les ateliers de Normandie Roto Impression s.a.
61250 Lonrai
N° d'imprimeur : 99-0181
Dépôt légal : février 1999
Imprimé en France

DATE DUE

Printed in USA

HIGHSMITH #45230

Ce livre est une théorie d'ensemble de la traduction.
Par son point de vue et son ampleur, il n'a pas d'équivalent
parmi les ouvrages qui traitent du traduire.
Il propose une critique, c'est-à-dire une fondation,
des principes qui relient l'acte de traduire à la littérature.
Il commence par l'examen des idées reçues,
et l'histoire de la traduction en Europe, continent culturel
bâti sur des traductions, à l'inverse d'autres,
et bâti sur l'effacement de leurs effacements.
L'objet est de fonder la nécessité de tenir l'acte de traduire,
et ses résultats, par le fonctionnement des œuvres littéraires.
D'où une critique de l'étude des traductions comme discipline
autonome, qui revient à la remettre à l'herméneutique,
aux seules questions de sens, en méconnaissant
que le langage *fait* autant et plus qu'il ne *dit*.
La question de la poétique est *comment*.
Seule une théorie d'ensemble du langage et de la littérature
peut situer la spécificité du traduire.
Car on ne traduit pas seulement des langues, mais des textes.
Si on l'oublie, cet oubli se voit. C'est ce qu'il faut montrer.
L'élément déterminant est ici le rythme, et le continu.
Poétique du traduire prolonge *Critique du rythme*.

Une première partie établit la poétique du traduire comme
éthique et politique des rapports entre identité et altérité,
dans les transformations du traduire. Une seconde partie met
des traductions à l'épreuve d'une poétique des textes. La théorie
et la pratique sont inséparables. Les textes traduits vont
du sacré à la poésie, au roman, au théâtre et à la philosophie.
Ils passent par l'hébreu biblique, le grec ancien,
le chinois classique, l'italien, l'anglais, l'allemand et le russe.

9 782864 323075
ISBN : 2-86432-307-9
198 F

DATE DUE